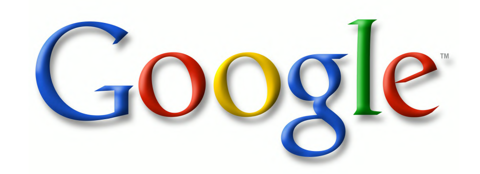

Google



A PROPOS DE THÉATRE

AVANT-PROPOS

Nous ajoutons aujourd'hui un second volume aux *Trois Années de théâtre.*

Ce volume nous l'intitulons : *A propos de théâtre.* Sous quel autre titre en effet ranger des matières telles que : *la censure, la mise en scène, les comédiens en voyage, les mémoires d'un chef de claque, le théâtre de Compiègne*, etc., etc., tous, sujets bien divers, traités *à propos de théâtre*, par J.-J. Weïss dans ses feuilletons dramatiques ?

L'ouvrage *Trois Années de théâtre* se composera, ainsi que nous l'avons annoncé, de quatre volumes. Nous ferons paraître à bref délai le troisième volume : *le Drame historique et le drame passionnel*, puis le quatrième et dernier volume : *les Théâtres parisiens.*

Aujourd'hui qu'il nous soit permis de remercier les écrivains distingués qui, à l'apparition de notre premier volume *Autour de la Comédie-Française*, ont bien voulu parler de l'œuvre de J.-J. Weïss. Tous, sans exception, ont rendu un hommage éclatant à l'auteur; nous ne saurions oublier surtout les lignes suivantes écrites dans le *Journal des Débats* par l'un des plus éminents d'entre eux :

« La répartition de l'œuvre critique de mon illustre prédécesseur, dit M. Jules Lemaître, me semble assez raisonnable. Elle mettra dans notre plaisir un ordre non moins rigoureux, mais suffisant et commode, qui nous rendra ce plaisir plus profitable et qui nous fera plus aisément repasser les aspects extrêmement divers de ce riche, mobile, capricieux et prodigieux génie que fut J.-J. Weïss.

» J'ai dit « génie » ; et comme le mot ramené à ses origines signifie avant tout la spontanéité, le jet naturel de l'esprit, ce que nous appelons aujourd'hui le tempérament, je crois qu'aucun autre mot ne conviendrait mieux ici. J.-J. Weïss nous offre ce phénomène presque unique d'un normalien, d'un professeur, d'un théoricien politique, d'un haut fonctionnaire (il l'a été à deux reprises), un homme rompu à toutes les disciplines intel-

lectuelles façonné et trituré par toutes les cultures, chargé d'une énorme quantité de notions précises, et dont le tempérament originel a résisté à tout, dont la libre fantaisie, l' « humeur » au sens où nos pères l'entendaient, la sensibilité propre, l'audacieuse « naïveté » sont restées intactes et ont même paru grandissantes jusqu'à la fin, et chez qui l'imagination sous l'appareil logique et serré du discours, est toujours demeurée souveraine maîtresse. »

A PROPOS DE THÉATRE

I

L'art de faire une pièce. — La censure. — Déclin progressif depuis trente ans chez nous de l'art de gouverner, de l'art de faire des lois, de l'art de faire la guerre, etc. — M. Dumas fils, sociologue.

L'art de faire une pièce s'en va. Si l'on en jugeait par ce dernier semestre, on devrait craindre qu'il ne tombe bientôt au même point où sont déjà tombés peu à peu chez nous, par un déclin progressif de trente années, l'art de gouverner, l'art de faire des lois, l'art de faire la guerre, l'art de composer le compliment académique, l'art d'être évêque. Sur une dizaine de pièces importantes qui ont été données dans le semestre d'hiver 1882-1883, et dont plusieurs ont du mérite, il n'en est qu'une, *Formosa*, qui satisfait la raison et le bon sens comme elle satisfait au besoin d'émotions nobles de notre cœur. On ne doit

pas s'attendre à ce que, sur dix pièces, il y ait toujours dix chefs-d'œuvre. On ne peut pas compter que, sur quarante ou cinquante auteurs dramatiques qui sont en possession d'alimenter nos seize théâtres de tragédie, drame, comédie, vaudeville et opérette, il y en aura tout autant qui égaleront chacun en son genre, Ponsard, Scribe, Emile Augier, Dumas père, Dumas fils, Halévy-Meilhac, Labiche et compagnie, Gondinet. Il est cependant des fautes contre les éléments qui sentent si fort son novice qu'on s'étonne qu'un auteur un peu exercé ou un peu instruit des antécédents et des règles du théâtre y tombe comme par un fait exprès. Ceux qui pèchent de la façon la plus grave en ce sens, ce n'est pas, en effet, les novices; c'est des écrivains dont la situation littéraire réelle et la situation littéraire officielle supposent qu'ils sont à l'abri d'erreurs si lourdes.

Deux ou trois illusions capitales dominent évidemment les auteurs du jour. Ils se figurent tous que brouiller dans une même pièce trois et quatre sujets différents, c'est déployer le génie de l'invention. Ils se flattent tous que multiplier, en dehors et à côté du drame, les gros incidents dramatiques, c'est montrer de la puissance et de la richesse. Ils sont tous enfin profondément convaincus que, quand ils ont exposé devant le spectateur les termes divers de leur

donnée fondamentale et dessiné de telle ou telle façon le caractère de tel ou tel de leurs personnages, ils n'en demeureront pas moins les maîtres absolus de leur donnée, de leur personnage et du spectateur lui-même ; qu'ils sont libres de tirer de la donnée tout ce qui leur passe par la tête ; qu'ils peuvent faire faire, dire et sentir par le personnage en scène tout ce qui leur plaît ; que le spectateur est un serf, court d'esprit, qui n'a plus qu'à s'incliner, et qui s'inclinera si, après qu'on lui a dit : « Voici des vessies » on lui dit : « Non, décidément, c'était des lanternes. » Eh bien, il n'y a pas de germe, si heureux et si fécond qu'il soit, qui résiste à l'effet délétère d'aussi fausses maximes. Il suffit d'une seule des trois, mise en pratique, pour faire échouer totalement un drame que la nouveauté de la conception, l'attrait du style, la noblesse et la vérité des sentiments qui y sont exprimés, la fraîcheur et l'aimable variété des scènes familières qu'il retrace à nos yeux, eussent rendu digne de nous plaire.

Lorsqu'à présent je vais au théâtre et que l'auteur, au premier acte, met sur la scène un bancal, je n'ai aucun doute sur ce qui va m'arriver ; je verrai le bancal avant la fin de la soirée, remporter le prix dans un *match* de course à pied. Comment se fera-t-il qu'il coure si bien, étant bancal ? Probablement parce qu'il est bancal, et non pour un autre motif. L'auteur,

en tout cas, ne nous en donnera pas d'autre. Il ne s'embarrassera, en aucune manière, de préparer une explication physique ou morale du phénomène. Ça été, en cette saison théâtrale, un accident ordinaire et quotidien de rencontrer dans les pièces des jeunes gens corrects et parfaitement élevés, tout pétris même de sentiments chevaleresques, qui entreprennent de violer l'objet de leur flamme, au premier tête-à-tête; des espions qui sans rime ni raison, déclarent franchement, au beau milieu d'une place assiégée, l'innocent emploi qu'ils remplissent; des duchesses, entichées de la qualité et monomanes de la race, qui finissent par se faire bergères, à la face de M. le curé et de M. le maire, afin d'épouser un berger; des maris, taillés sur le patron d'Othello et du tigre du Bengale, qui enferment leur femme à triple serrure dans leur château d'Angleterre, et qui, rencontrant quelques semaines après l'honnête lady dans les savanes du Nouveau Monde, errante, libre et pas tout à fait seule, la présentent généreusement à l'assistance en qualité de leur femme légitime, sans avoir éclairci ni éprouvé le besoin de s'éclaircir pourquoi elle est là, et pas plus jaloux désormais de cette femme vagabonde que don Juan ne l'est de doña Elvire.

Voulez-vous, par le détail, des exemples de ces ıétamorphoses sans nuance et sans ménagement,

de ces traits contradictoires réunis arbitrairement sur une seule et même physionomie?

Voici une jeune femme qui a un cœur d'or; elle ne fuit pas le plaisir et ne se défend pas d'un peu de coquetterie, puisqu'elle est jeune et belle: mais elle aime son mari avec passion, elle n'hésite pas à lui sacrifier sa fortune tout entière et à embrasser courageusement la pauvreté avec lui pour un scrupule exagéré d'honneur et de vertu; telle on nous la montre au premier acte. Au second, elle se fait enlever par un ténor qu'elle n'aime pas. Auteur de cet enlèvement baroque et grossier : M. Octave Feuillet, dont le nom est depuis si longtemps pour les âmes féminines synonyme d'exquis, d'idéal, d'infinie délicatesse.

Voici maintenant un salon de Guérande. Trois vieux amis, de braves gens tous trois, le comte, le chevalier et le docteur, jouent le piquet de la tranquille province, en gémissant sur les frasques que fait à Paris l'enfant adoptif de la maison, petit-neveu de l'un d'entre eux. Ce jeune fils de famille s'est épris « d'une fille, d'une gourgandine » et il a signifié au grand-oncle de Guérande sa volonté de l'épouser. « Une fille, vous dis-je », dit le grand-oncle à ses deux amis, et il ajoute :

« .... J'ai fait prendre tous les renseignements. Une fille! entendez-vous. Et ce qu'il y a de pis, c'est

que l'imbécile le sait : sa lettre, la lettre où il osait me parler de ce mariage, est pleine de confidences honteuses à cet égard. *Un passé douloureux*, m'écrivait-il, *une âme incomprise, une réhabilitation à faire!* un tas de billevesées, enfin... »

Je prie le lecteur de remarquer les mots que j'ai soulignés. Je vais tâcher de lui faire bien sentir ce que j'entends par le trait factice, jeté au hasard sur la physionomie, et qui trouble et déconcerte ceux qui suivent la pièce avec attention. Une âme incomprise! une réhabilitation à faire! J'analyse des impressions rapides qu'on éprouve à la représentation quand ces mots, qui ne sauraient passer inaperçus, frappent l'oreille. On n'a pas encore vu Adelphe, le jeune homme dont il est question. Mais déjà il nous apparait à travers sa lettre, en un premier trait distinct qui se fixe dans notre esprit. Cet Adelphe peut être un imbécile qui s'est laissé prendre aux belles phrases d'une intrigante ; nous n'inclinons pas moins, sans nous en rendre compte, à supposer des lueurs de noblesse d'âme chez un étourdi qu'on n'a entraîné que par une comédie de noblesse. Le dessein de réhabiliter par le mariage une fille tombée, est, selon les circonstances, plus ou moins sot et plus ou moins extravagant; il n'est pas d'un mauvais cœur ni d'un cœur atrophié. Des souvenirs jaillissent devant

nous ; celui de l'admirable transport de passion qui s'empare d'Armand Duval dans *la Dame aux Camélias*, celui du feu de vertu qui brûle Camille dans *les Idées de madame Aubray*. Voilà par quelle succession de pensers rapides nous passons dans l'espace d'une seconde, sous l'influence de la lettre d'Adelphe : Comme nous sommes ainsi affectés, l'oncle, après une interruption, reprend et poursuit :

« .... C'est une gaillarde qui sait son affaire, une dangereuse, et qui ne s'en cache pas. Car la gouine a pris pour nom de guerre la *Glu* et son cachet porte en exergue cette devise si significative... »

La devise est en effet significative. Elle l'est tant que je ne la cite pas. Tout de suite, en entendant la devise et le reste, nous sommes jetés à mille lieues des suppositions sur le caractère d'Adelphe qu'éveillaient en nous les mots de *passé douloureux*, *d'âme incomprise*, de *réhabilitation à faire*. Nous nous disons : Comment ce jeune homme, étudiant en droit (ce qui exclut l'hypothèse de certains excès d'ingénuité et d'ignorance), a-t-il pu se vouer à la réhabilitation d'une personne qui désire si peu être réhabilitée ! Nous soupçonnons dès ce moment que l'auteur a employé des mots aussi expressifs sans y attacher de sens défini. Il a dit cela, au hasard,

comme il eût dit n'importe quoi d'autre. Chose toujours si fâcheuse dans les ouvrages de l'esprit, quel qu'en soit le genre, et, au théâtre, particulièrement dangereuse. Nous n'avons qu'à voir Adelphe pour nous assurer que nos conjectures étaient justes. Il se montre à nous en personne à la scène suivante, pas plus tard qu'à la scène suivante. Cet Adelphe n'est que le plus fourbu de tous ceux de sa génération en qui le ton du jour et les mœurs du siècle ont le plus tout usé, cœur, tête et corps; c'est le plus crevé des petits-crevés. Je consens que la drôlesse qu'il veut épouser se soit rendue indispensable à ses vices, et qu'elle ait grisé sa vanité de faible d'esprit de la gloriole bestiale que lui seul a su lui faire goûter les plaisirs et le bonheur de l'amour, à elle, la femme convoitée par tous et possédée par beaucoup. Je ne consens pas qu'il ait jamais pu passer par le cerveau d'un Adelphe, même comme un éclair, même comme un simple prétexte à amadouer un grand-oncle, l'idée compliquée et relativement généreuse de relever, en l'épousant, une créature déchue; je ne consens même pas qu'aucun homme puisse jamais songer à réhabiliter une glu, qui se vante de l'être et l'a fait graver sur son cachet. Auteur de ce salmigondis moral et de quelques autres semblables, condensés sans malice dans une seule pièce : Jean Richepin, homme

de vie parisienne, très malin en sa bonhomie, prosateur très raffiné en sa crudité, poète inspiré et de franche verve, quand il chante sa maîtresse, les gueux et son toutou.

Il est bien d'autres façons périlleuses de transgresser les lois du drame. On pèche également contre ces lois lorsqu'on étend et délaie outre mesure la donnée fondamentale et lorsqu'on y associe sans l'y fondre quelque autre donnée, lorsqu'on ne varie pas le sujet d'assez d'épisodes, là où le sujet le comporte et lorsque les épisodes qu'on jette en passant dans la tragédie sont par eux-mêmes si violents, si terribles, si concluants, que le dénouement de la tragédie ne pourra rien nous apporter de plus tragique. Un thème dramatique est un germe d'où l'auteur ne doit pas plus tirer trois ou quatre drames différents et discordants qu'un propriétaire sensé n'essaye de tirer une grappe de raisins d'un abricotier, ou ne suspend des artichauts à un platane pour se persuader que le platane produit naturellement l'artichaut.

Nous avons eu, cette saison, plusieurs modèles achevés d'un genre de composition qu'on pourrait définir le drame bicéphale et polycéphale. Tel de ces drames n'a pas tenu l'affiche de la Gaîté plus de quelques jours ; tel autre a fourni au Gymnase une carrière longue et fructueuse; c'est ce qui prouve

1.

que les ouvrages dramatiques ont leurs destinées comme les livres. Dans *le Roi des Grecs*, il y avait deux drames parallèles ; mais il n'y en avait que deux ; c'est modeste. Dans *un Roman parisien*, il y en avait trois ou quatre. Deux sujets, d'ailleurs, traités en même temps dans un seul drame, suffisent pour que le drame soit sans vigueur et qu'il fasse l'effet d'un joli sens dessus dessous. Si vous allez au delà d'un sujet pour une seule pièce, si chaque acte est un nouveau drame qui s'ajoute au drame de l'acte précédent, il n'y a plus de raison pour qu'une pièce finisse avant la fin du monde. Si ! Il y en a une, c'est l'ordonnance de police qui prescrit la fermeture des théâtres à heure fixe. Cette raison est étrangère à l'esthétique. Je ne demanderais pas mieux que de croire que tant de drames, barbouillés ensemble, ou qui s'enfilent l'un dans l'autre comme des marrons d'Inde mis en collier, soient le signe d'un génie qui déborde en sujets de pièces et d'une invention qui ne se contient pas. Qui me dit qu'ils ne signifient pas tout le contraire ? Qui me dit que ce n'est pas l'imagination, fatiguée ou paresseuse qui, impuissante à se figurer et à rendre les motifs, les péripéties et les passions d'un drame, unique et complet, prodigue en une seule soirée une multitude de rogatons de drames avortés, et les superpose l'un l'autre, sans leur donner ni flamme ni couleur ?

Ainsi un terrain appauvri produit les broussailles par milliers, et il ne saurait pas nourrir un bel arbre qui se détacherait dans sa vigueur solitaire.

M. Sarcey remarquait dernièrement que les auteurs dramatiques du jour ne croient plus à leur propre drame et qu'ils ne peuvent, par conséquent, nous y faire croire. Il est bien vrai qu'à une ou deux exceptions près, ils n'ont plus la foi, ni les vieux, ni les jeunes, ni ceux qu'on appelle un peu complaisamment les maîtres, ni les disciples qui travaillent d'après les modèles que leur fournissent ces maîtres d'ordre mineur. Eh! quel effet le drame peut-il faire sur son auteur qui est en train de le construire; quel effet même pourraient faire sur cet auteur les plus épouvantables tragédies de la vie réelle et de la société, quand il s'est habitué à employer le poison, le naufrage, l'apoplexie, le viol, le meurtre, le bagne, l'échafaud, comme de simples moyens de se tirer d'embarras dans une passe difficile, ou à titre de simples remplissages pour combler les vides d'un sujet qu'il ne sait pas voir aussi riche qu'il l'est?

Ce touffu stérile, cet encombrement sans opulence cette incontinence sans fécondité de prologues, d'épilogues et de paralogues, on les trouve dans la comédie, dans le vaudeville et dans l'opérette comme dans le drame. Aussi on ne saurait crier trop haut

[illegible] aux jeunes gens qui travaillent pour [illegible] ayez un sujet ; n'en ayez qu'un, et [illegible] sujet. Cherchez les [illegible] qui l'expliquent et qui [illegible] trop violents, [illegible] qui le chargent, [illegible] dans l'ornière. » Il fau-[illegible] adresser ce conseil aux auteurs qui [illegible] le roman et le théâtre, et plus [illegible] à ceux qui traitent leur sujet en [illegible] sous la forme scénique. Les conditions du théâtre ne sont pas celles du livre. [illegible] des embellissements, des développements, des excursions, des complications, des juxtapositions et tout un parasitisme charmant que ne souffre pas le théâtre. Oui, tout le monde connaît bien ces vérités de La Palisse. Tout le monde agit comme s'il ne les connaissait pas.

Nous avons une préface inédite de M. Dumas fils pour l'édition définitive de ses œuvres. C'est une préface sur *le Fils naturel*. Les lecteurs de M. Dumas, et il en a un certain nombre, vont être un peu surpris de la nouvelle que nous leur donnons. Il leur semblait que, il y a quelques années déjà, M. Dumas avait écrit une préface au *Fils naturel*, et que M. Calmann Lévy avait publié

un *Théâtre complet d'Alexandre Dumas fils, avec préfaces inédites*, en six volumes, qui en est, pour certains volumes, à la sixième édition, et, pour d'autres, à la douzième. Il leur semblait bien ; ils ne se trompaient pas.

La nouvelle préface a pour objet précisément la précédente préface du *Fils naturel;* la nouvelle édition définitive, qui est intitulée, on ne sait trop pourquoi, *Édition des comédiens*, n'est pas destinée à la foule vulgaire. L'édition Calmann Lévy est l'édition publique que tout un chacun peut acheter, moyennant trois francs cinquante centimes. L'édition des comédiens, celle qui contiendra, à ce qu'on nous apprend, des préfaces sur des préfaces, plus de nombreuses notes de M. Dumas sur les écrits de M. Dumas, est une édition mystique; elle ne sera tirée qu'à quatre-vingt-dix-neuf exemplaires ; cent, se serait trop ; ce serait retomber dans la cohue ; se serait se prostituer au public qui a toujours tant maltraité M. Dumas. L'édition mystique est définitive ; l'édition pour le public n'est que complète.

Maintenant, pourquoi M. Dumas, qui ne veut tirer sa préface de préface qu'à quatre-vingt-dix-neuf exemplaires, commence-t-il par la communiquer, en grand secret et tout à fait confidentiellement, à un journal qui a certainement plus de quatre-vingt-dix-neuf abonnés ou acheteurs? Ah!

voilà ! On prend des airs avec M. Tout-le-Monde, et on n'est pas fâché, cependant, d'être lu de M. Tout-le-Monde. Le public seul, en effet, peut tirer de son sein, pour un auteur, les quelques centaines et les quelques milliers de lecteurs dont le suffrage a du prix. Quand on prétend trier soi-même ses admirateurs sur le volet, quand on se donne la mine d'écrire seulement pour quatre-vingt-dix-neuf privilégiés, choisis un à un, on risque fort d'avoir écrit pour les quatre-vingt-dix-neuf moutons et un Champenois du proverbe.

Au théâtre, ou quand il compose un roman magistral, tel que *l'Affaire Clémenceau*, le roman de mœurs le plus hardi et le plus vrai qui ait été publié chez nous depuis *Madame Bovary*, M. Dumas a pour premier besoin et pour premier talent la clarté. Ses préfaces de lui-même sur lui-même sont tout au contraire des fouillis ; que sera-ce d'une préface sur une préface ! C'est du métafouillis. Je ne veux pas discuter le fonds du rare morceau, que M. Dumas destinait aux quatre-vingt-dix-neuf et qu'il a égaré au beau milieu de cent mille lecteurs. Il faudrait trois fois plus de place qu'il n'y en a dans un seul feuilleton, pour distinguer tout ce que M. Dumas confond.

Je ne veux relever dans le dernier écrit de M. Dumas que l'amertume singulière qu'il montre

pour le public, lui qui a été toute sa vie le favori, et, en certains jours, un favori presque scandaleux du public !

Qui ne croirait M. Dumas un homme heureux? Il possède un bel hôtel avenue de Villiers, et, dans cet hôtel, un réduit, un chalet mystique, comme l'édition des comédiens. Il s'est fait et il a associé en lui deux existences, d'ordinaire incompatibles, qui sont l'une et l'autre une égale source de félicités : la vie sage et rangée du chef de famille, la vie avec des ailes de l'artiste qui vagabonde, impatient du joug, parmi le chœur des Grâces et des Muses. Père de famille, il a la pleine confiance et le dévouement des siens ; artiste, de belles dames studieuses ont fait de lui leur dieu ; de belles comédiennes l'ont adoré, en tout bien tout honneur ; les unes et les autres l'ont pris et le prennent pour directeur de conscience ; c'est un confesseur laïque ; il fait concurrence à Bellac. On l'a acclamé dès la jeunesse ; et, depuis, il n'a cessé de marcher de victoire en victoire. Il n'a pas été écrasé comme Flaubert sous le poids d'un premier succès. *Le Demi-Monde* a été un plus éclatant triomphe que *la Dame aux Camélias*. Il n'a pas été écrasé, non plus, sous le poids du nom qu'il porte. Il nous offre le phénomène, à peu près unique dans notre histoire littéraire, du fils d'un glorieux écrivain qui a réussi à se faire écouter

après son père et qui, sur quelques points, le dépasse. Qui ne croirait M. Dumas un homme heureux?

Mais les dieux jaloux, qui ne veulent pas qu'un seul mortel puisse jamais se vanter de son bonheur, ont logé dans le cerveau de M. Dumas fils un mille-pattes inconcevable et inexorable. La petite bête, dans les premiers temps, ne remuait pas trop; à cette heure, elle fait rage. Plus M. Dumas avance dans la gloire et la fortune, plus la petite bête se démène de ses mille pattes; plus elle lui taquine les circonvolutions; plus elle lui enfonce dans la matière grise l'idée prodigieuse qu'il a été méconnu, incompris et persécuté de son siècle. Quand cela le prend, il lance une préface amphigourique afin de bien expliquer son œuvre, injustement méprisée, et puis, une seconde préface pour expliquer la première qui a été mal saisie. Ce qui est son tourment, c'est qu'on refuse de reconnaître dans ses drames la grande portée morale, sociale et utilitaire; dans son génie, le caractère et l'aptitude sociologiques. On le prend pour un amuseur et un bateleur. Il se sent dédaigné du savant, du prêtre et du politique, lui qui a découvert et qui possède l'art précieux de mener « par l'immoral à l'utile ». Et la foule qui hurle avec les loups hurle après lui sur le même mode que le prêtre, le politique et le savant. Tels sont les spectres qui hantent l'esprit de M. Dumas.

C'est sans doute un travers fort commun en France de refuser à un homme supérieur la variété des dons de l'esprit. Il est chez nous toute une classe de petits-maîtres intellectuels et d'éventés politiques, les uns ducs et membres d'Académies, les autres, chefs de groupe ou directeurs de journaux, qui n'entendront jamais qu'on fasse Locke commissaire des appels, puisqu'il a écrit un *Traité sur l'éducation*, ni Addison, lord du bureau de commerce, puisqu'il s'est montré capable de rédiger le *Spectateur*, voire le *Babillard*.

Nous ne croyons pas cependant que M. Dumas ait eu personnellement à souffrir beaucoup de ce genre d'esprit pédantesque et fesse-mathieu. C'est un prêtre illustre qui, justement après avoir lu *les Idées de madame Aubray*, s'est fait le premier patron de sa candidature à l'Académie française. Pour ce qui est de la foule, elle s'arrache ses brochures sociologiques encore plus avidement que ses drames. *L'Homme-Femme, la Question du divorce, les Femmes qui votent et les femmes qui tuent*, se sont vendus, à vingt, trente et cinquante mille exemplaires. Une brochure politique de Chateaubriand ou de Benjamin Constant ne s'est jamais débitée en tel nombre. Quelle que puisse être la valeur intrinsèque de la sociologie de M. Dumas, ces faits et ces chiffres prouvent qu'elle a été assez goûtée de ses contemporains !

Que faut-il de plus à M. Dumas? Ne croira-t-il qu'on prend sa sociologie au sérieux que si on le nomme Grand Législateur de France, ou si l'on crée une chaire à l'Ecole de droit pour y commenter *l'Homme-Femme?* Personne ne lui interdit la sociologie, même au théâtre. On demande seulement que ce ne soit pas une sociologie d'une impression pénible pour le spectateur. Il a beau dire : quoique *le Fils naturel* ait des parties admirables, l'émotion finale qu'on en emporte n'est ni agréable, ni saine. M. Dumas peut avoir raison, en tant que sociologue, de produire chez nous cette émotion ; il a tort en tant qu'auteur dramatique.

II

Les *Annales du théâtre et de la musique*. — M. Perrin et la mise en scène.

J'ai annoncé la publication du huitième volume des *Annales du théâtre et de la musique*, par MM. Edouard Noël et Edmond Stoullig. Le morceau capital des *Annales* est cette fois la préface de M. Perrin sur la mise en scène.

Tout le monde savait que M. Perrin est un artiste consommé. Personne ne se fût douté, à voir ses préférences décidées pour le moderne et quelquefois le moderne le plus banal, qu'il possédât en littérature le grand goût. Personne ne se doutait davantage qu'il fût écrivain. On l'est toujours quand on parle des choses qu'on aime et où l'on s'entend. J'ai entendu des notaires, dévoués à leur profession, qui deve-

naient éloquents et s'illuminaient lorsqu'ils parlaient des beautés du notariat. Le morceau de M. Perrin traite à la fois de la théorie de la mise en scène et de son histoire. C'est moins un traité qu'un recueil de notes et de souvenirs personnels, choisis avec tact et reliés ensemble par un fil élégant et léger. Tout en est d'une justesse exquise. On est étonné de voir M. Perrin apprécier, comme il faut, au vol et en passant, d'antiques chefs-d'œuvre qu'on croyait bien qu'il détestait, puisqu'il ne les joue que le moins possible. C'est apparemment le public qui ne saurait plus les goûter, et qui aime mieux le tout contemporain. Et la première loi de M. Perrin entrepreneur de spectacles avant tout, est d'attirer le public, quel qu'il soit et de quelque façon que ce soit. Mais il ne s'agit pas aujourd'hui des erreurs ou des défauts de M. Perrin. Il s'agit de sa préface, qui est charmante et sur laquelle M. Sarcey lui-même renonce à gronder. Le lecteur me saura gré de lui mettre sous les yeux la page aimable et délicate où M. Perrin résume sa théorie de la mise en scène :

« Il doit en être d'un théâtre comme de ces maisons de grand air dont la bonne tenue nous charme dès l'abord. A peine a-t-on franchi le seuil qu'on éprouve comme une sensation de bien-être, tant tout y est bien ordonné, bien entendu. Tout nous

plaît, tout nous sourit, tout nous charme, la bonne façon des gens, la proportion des appartements, la couleur des tentures, la disposition, la forme des meubles ; on respire à pleins poumons l'harmonie. On cause, et cette causerie a un charme tout particulier. On écoute et l'on se sent écouté ; on est content des autres et de soi, parce qu'on a l'esprit à l'aise et dans un état de confiance absolue. Une volonté supérieure attentive « invisible et présente » a présidé à ce bon accord et réglé cette harmonie. C'est celle de la maîtresse de la maison. Eh bien ! j'estime que la mise en scène doit remplir l'office de ces aimables hôtesses dont l'hospitalité est si douce qu'on quitte à regret leur demeure et qu'on désire toujours y revenir. »

Que reprendre à cela ? Rien. On est obligé de tout accorder à M. Perrin ou presque tout, du moment qu'on a consenti sa maxime première « qu'une pièce est faite pour être représentée » ; et c'est ce qu'il serait évidemment bien difficile de lui contester.

La mise en scène comprend les trois éléments qui forment le relief par où la pièce représentée diffère si grandement et si à son avantage de la pièce lue. Ces trois éléments sont l'action ou le jeu des acteurs et leur groupement sur la scène, le décor et la dé-

coration, le costume. D'aucun de ces éléments on ne peut dire qu'il est inutile à la représentation. On ne peut dire d'aucun qu'il n'est pas en quelque degré nécessaire. M. Perrin esquisse rapidement l'histoire de chacun d'eux, en y mêlant ses propres souvenirs de directeur de théâtre. Ici, je place d'abord une observation qui deviendrait, le cas échéant, une grosse objection contre le système ou les excès du système de mise en scène appliqué à la Comédie-Française par M. Perrin. Il me semble que M. Perrin, en écrivant son chapitre pour servir à l'histoire du théâtre, ne s'est pas fait assez remarquer à lui-même la loi historique d'où ressort l'importance respective, fort inégale, des trois éléments dont il traite. On a senti dès que l'on a eu chez nous la notion définitive du théâtre, et l'on ne pouvait faire autrement, on a senti tout de suite la nécessité absolue du jeu et de l'action ; assez vite, l'inquiétude et le souci du costume ; fort tard, le besoin du décor ; plus tard encore celui de la décoration. La décoration, en effet, dans le développement de notre histoire scénique, se distingue fort bien du décor. Nous connaissions déjà, depuis assez longtemps, à l'Opéra, les décors du second acte, du troisième acte et du cinquième acte des *Huguenots*, des premier et troisième actes de *Robert*, des premier et cinquième actes de la *Juive*, décors admirables par l'union de la splendeur avec l'exactitude,

quand l'illustre metteur en scène Montigny s'est avisé, pour la première fois, d'appeler au secours du drame et de la comédie l'ameublement, de prendre pour auxiliaire le tapissier.

Au temps de Molière, la décoration proprement dite équivalait à rien, soit sur la scène, soit dans la salle. M. Perrin mentionne et signale au cours de son récit un manuscrit fort intéressant de la Bibliothèque nationale; c'est un registre commencé vers 1620 par Laurent Mahelot, chef machiniste de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, et continué par ses successeurs; de telle sorte qu'il embrasse une période de soixante ans et se prolonge jusqu'à sept années après que s'est opérée la fusion de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne avec celle de Molière. Que dit le registre de la décoration nécessaire au *Misanthrope?* « Pour la représentation du *Misanthrope*, il faut six fauteuils. » O simplicité des chefs-d'œuvre ! Nous savons par un autre document qu'en 1719 encore l'éclairage de la salle du Théâtre-Français ne coûtait pas plus de vingt et un francs par soirée ; il se faisait au moyen de deux cent soixante-huit chandelles, pesant ensemble quarante livres. Aujourd'hui, l'éclairage de l'Opéra, qui se fait au moyen de huit mille cinq cents becs de gaz, coûte mille trois cents francs par soirée; soit pour cent représentations, cent trente mille francs. Pour ce qui est du décor proprement dit, depuis Cor-

neille et pendant plus d'un siècle, la coutume était que les mêmes décors servissent pour toutes les pièces tragiques. Il y avait cinq ou six décors types ; le décor salon, le décor jardin ou forêt, le décor palais, le décor place publique, conçus d'après un dessin assez vague et assez général pour s'adapter à tout. Notre génération a connu ce système de décors uniformes au Théâtre-Italien ; il est encore pratiqué en province, dans les villes de trente mille âmes et au-dessous. Une même pièce exigeait-elle trois décors différents et successifs, on les juxtaposait sur la scène. Les acteurs passaient instantanément, et sans baisser de rideau ni aucun changement à vue, du milieu du théâtre où il y avait « un beau palais », sur l'un des côtés, où l'on voyait « une mer avec un vaisseau garni de mâts », et ensuite, sur l'autre côté, où s'ouvrait « une belle chambre avec un lit bien paré » et les draps mis.

C'est qu'alors, dans la représentation, tout tenait à l'action ; elle tenait lieu de tout ; elle suffisait pour occuper la scène, parce qu'autant que nous pouvons le conjecturer, la démarche des acteurs, leur attitude leur geste, leur accent, leur voix étaient bien plus en saillie qu'aujourd'hui. On ne marchait pas, à proprement parler, sur la scène ; suivant l'expression racinienne, on portait ses pas. On ne disait pas la syllabe ; on la posait. On ne débitait pas le vers ; on le

déclamait, on le chantait presque. Quand il s'agissait du vers de Corneille, on en sonnait comme de la trompette ; quand il s'agissait d'une comédie de Molière, prose ou vers, on mimait chaque phrase et chaque mot, même au moyen d'accessoires ; on chargeait à la façon d'une parade sur les tréteaux ; on prononçait en certains endroits et en certains rôles, comme si l'on se fût servi de la pratique qui est en usage à Guignol. C'est ce que je suis enclin à conclure de divers *anas* qui courent sur l'ancien théâtre et des traditions qui régnaient encore, dans ma jeunesse, à la Comédie-Française. Vers 1845, « l'action » de MM. les sociétaires, surtout des plus éminents, de Samson, de Provost, de M. Regnier, quand ils jouaient l'Intimé, Petit-Jean, Sosie, Sganarelle, Argan, Pourceaugnac, se rapprochait bien plus de la manière de Ravel ou de Levassor que de celle de Bouffé.

« L'action » de Beauvallet, quand il jouait le personnage du Cid ou celui de Polyeucte, était beaucoup plus colorée et beaucoup plus retentissante que celle même de Frédérick, quand celui-ci lançait la fameuse invective de Kean à lord Muill. Beauvallet ne se contentait pas de jeter avec éclat la phrase :

Paraissez, Navarrais, Maures et Castillans,

ou le mot « A la gloire » dans le vers de *Polyeucte :*

Où le conduisez-vous ? — A la mort ! — A la gloire !

Il les criait, il les hurlait. A ces passages on eût dit que sa voix emplissait la scène comme d'une irradiation de couleur écarlate. Dernier vestige, je n'en doute pas, dernier et puissant vestige des préceptes et des exemples, transmis de génération en génération par l'École. La querelle bien connue de Marivaux et de la Comédie serait à elle seule une forte preuve que les comédiens mettaient autrefois dans l'action un caractère beaucoup plus tonique qu'aujourd'hui. Parmi toutes les prétentions sur le chapitre desquelles Marivaux, selon Fontenelle, se montrait si susceptible, il y en avait une qui lui tenait particulièrement à cœur. Marivaux se piquait d'avoir introduit le premier dans le dialogue du théâtre et dans celui du roman le ton naturel, le ton même de la conversation ordinaire. Or, que reprochait sans cesse Marivaux aux comédiens ? C'était de lui ôter, par la manière dont ils jouaient ses comédies, le bénéfice et l'honneur de la révolution profonde qu'il estimait avoir opérée dans le style scénique ; c'était « de paraître trop sentir la valeur de ce qu'ils disaient au lieu de laisser ce soin aux

spectateurs »; c'était, en un mot, l'action, le jeu, la voix trop en relief.

L'action, ainsi conçue, pouvait s'emparer assez complètement du spectateur pour que ses yeux n'eussent pas besoin d'être occupés ou séduits par le décor. Mais si, à l'origine on négligeait le décor, on comprit bien vite qu'il y aurait beaucoup plus d'inconvénients à négliger l'habit. Molière se préoccupa le premier et constamment du costume. La partie de fantaisie qu'il y a dans son théâtre ne lui eût pas permis de laisser de côté les questions se rapportant à cet objet. Il ne pouvait habiller Mascarille, Sbrigani, Scapin, Sganarelle comme des valets de chambre de Conti et de Julie d'Angennes.

Le souci du costume naquit donc de bonne heure; mais il resta longtemps secondaire. La règle était que chaque comédien se procurât lui-même sa garde-robe. Tous n'ayant pas même fortune, les ensembles eussent été fort disparates à l'œil si l'usage avait admis que les comédiens les mieux rentés fissent assaut entre eux de quantité et de variété, pour leur garde-robe, comme ils faisaient assaut de magnificence et de richesse. On ne possédait pour la tragédie que trois types d'habit : l'habit du jour, l'habit espagnol et l'habit antique, qui étaient employés selon le caractère du drame et l'époque où il se passait. Il n'est pas besoin de dire que l'habit anti-

mesure que les talents perdent en ampleur, que les œuvres deviennent médiocres, que les thèmes du drame ou de la comédie siègent moins sur le haut ou s'écartent davantage des directions universelles de l'âme et de l'histoire. On doit ajouter, pour être tout à fait juste, que, dans le moment privilégié du *processus* littéraire et poétique d'un peuple où surgissent ses premiers chefs-d'œuvre dramatiques, l'appétit du théâtre est aussi frais et aussi vif chez le public que l'est la faculté de création chez les auteurs qui travaillent pour le théâtre. Dans les siècles suivants, il faut à l'appétit du public des condiments dont il n'avait pas d'abord besoin.

C'est ce qui explique qu'au temps où nous sommes M. Perrin ait introduit presque fatalement à la Comédie-Française une sollicitude exagérée du costume et du décor qu'on n'y connaissait pas auparavant, et c'est ce qui explique aussi, quoique M. Perrin ait agi sous l'empire de circonstances impérieuses, que des juges d'un esprit judicieux lui aient pu raisonnablement reprocher tout son étalage de mise en scène. Il est quelquefois difficile d'absoudre M. Perrin sur ses goûts magnifiques ; il est presque toujours impossible de le déclarer coupable sans circonstances atténuantes.

Ce n'est pas la faute de M. Perrin si le développement de la poésie *lakiste* et romantique a rendu

de plus en plus le public de nos théâtres semblable à ce prince du *Triomphe de la sensibilité* qui ne pouvait vivre, dans son palais, qu'entouré de *clairs de lune* fabriqués par le machiniste, et qui ne voyageait jamais sans emporter dans ses bagages des villes pittoresques, à la façon de Nuremberg, de blanches cascades, des rocs sauvages, des sites werthériens établis et organisés par d'habiles artistes. Ce n'est pas sa faute si la prépondérance qu'on prise à un certain moment et que n'ont pas tout à fait perdue les théories sur la couleur locale, si les progrès de l'archéologie grecque et latine, de l'assyriologie, de l'égyptologie, de l'ethnologie et de l'anthropologie, si la naissance même d'une nouvelle école de peintres et de statuaires érudits, qui ont le souci de l'exactitude et la superstition de la micrographie historique, qui sont ardents pour la vérité des types au point de ne vouloir plus représenter ni Rébecca à la fontaine, ni Ruth chez Booz, ni Moïse descendant du Sinaï, ni le Seigneur Jésus sur sa croix, avec un nez non sémite ; non ! ce n'est pas la faute de M. Perrin si tout cela réuni a rendu le spectateur actuel exigeant sur des détails dont personne autrefois n'avait l'idée. J'aurai plus d'une occasion d'examiner ici de quelle façon M. Perrin traite la mise en scène du répertoire classique, non seulement pour ce qui est du décor

et du costume, mais encore pour ce qui est de l'action. Sur le répertoire je fais mes réserves. Il y a cependant divers genres de pièces qu'on ne peut que louer M. Perrin de monter avec un soin poussé jusqu'au scrupule. Que serait le plus beau drame romantique sans le décor? On s'indigne et j'ai moi-même un peu souri de la tempête et des rafales que nous a servies la Comédie-Française au dernier acte du *Roi s'amuse*. Je me le demande pourtant ; sans la rafale que resterait-il de cet acte? Il en resterait toujours de fort beaux vers à entendre ou à lire, mais sans effet scénique. Que deviendrait, sans le saisissant du décor et des costumes, la maison de Saltabadil? Un bouge, non seulement ignoble, ce qu'il doit être en effet, mais insupportable aux yeux et à l'esprit, qu'on ne pourrait pas plus trouver tragique, que ces cabarets à toit bas, avec une chambre discrète sur le derrière, qui se cachent dans la banlieue de Paris, au pied de nos remparts. Un autre exemple. Sous forme de roman, l'idylle alsacienne *l'Ami Fritz* ne fait qu'attacher ; au théâtre, elle ravit ; croit-on que l'effet de ravissement subsisterait le même, si M. Perrin n'avait réussi à susciter devant nous les Vosges en fleurs, s'il n'avait trouvé moyen de nous donner la sensation et la vision des cerisiers pendant la cueillette, et de la fontaine rustique, avec son eau courante et

limpide. Je ne distingue pas bien, quand je vois *l'Ami Fritz* à la Comédie, qu'est-ce qui est l'accessoire, de la mise en scène ou de la pièce ; je ne sais trop si ce sont les décors qui servent d'illustration au texte de MM. Erckmann-Chatrian, ou si c'est le texte pénétré de l'accent du terroir, *vertraulich* et *häuslich*, qui sert de légende à la belle image composée par les décors. Je sais que le tout ensemble forme un spectacle qui peut plaire à l'amant le plus austère de la poésie pure. On en est tout rafraîchi.

Maintenant, il est vrai que M. Perrin outre un peu son amour de la mise en scène quand il retarde de plusieurs semaines ou de plusieurs mois ou de toujours la reprise de *Bérénice* et celle de *Bajazet*, sous prétexte qu'il n'est pas encore tout à fait renseigné par les antiquaires sur la couleur de la tunique que portait la vraie Bérénice ou parce qu'il *manque un tur*. On tombe toujours du côté où l'on penche, et les natures d'élite penchent toujours beaucoup plus du côté de leurs qualités que de leurs défauts ; car enfin, et, somme toute, c'est une qualité pour un directeur de théâtre que de tenir à préparer des représentations irréprochables.

III

Influence antiprofessionnelle de la décoration sur les comédiens. — La croix de M. Delaunay. — M. Cumberland.— Une figure parisienne : Gustave Claudin.

Quelques personnes ont bien voulu s'étonner que le feuilleton dramatique du *Journal des Débats* n'aït pas traité de la croix de M. Delaunay, la même qui fut baptisée, à l'origine, la croix de Samson. Je leur ferai remarquer que l'Ordre national de la Légion d'honneur est l'une des institutions politiques de l'État et qu'ainsi la question de savoir jusqu'à quel point on respecte les principes qui régissent l'Ordre, en décorant ou en ne décorant pas un comédien, homme de grand art et honnête homme, est du domaine de la controverse politique.

Une seule chose serait ici de ma compétence, ce serait de rechercher les effets que pourra produire sur l'art de jouer la comédie l'attribution de la croix aux comédiens. Je crains qu'ils ne soient pas bons. Je crains que le sentiment de la croix obtenue ou de la croix à obtenir ne rende messieurs les sociétaires encore plus enclins qu'ils ne le sont depuis quelques années à s'exagérer la grandeur de leur apostolat. Car ce sont décidément des apôtres. Les rencontrez-vous quelquefois aux abords du Palais-Royal, quand ils se rendent à la répétition! Ils portent leur tête comme saint Luc. A la ville, cela les regarde. Le *chiendent* — je demande pardon à ces hauts missionnaires de l'art de la vulgarité du terme — le *chiendent* est qu'à la scène ils gardent le même port de tête, même quand le personnage qu'ils représentent exigerait un peu moins de majesté.

Pour M. Delaunay, quel méchant tour lui a joué tout de suite la croix! Il était occupé à donner ses représentations d'adieu. Rien ne le retenait plus; on le croyait bien décidé. Quand il a reçu la croix des mains du ministre, ç'a été comme si son cœur se dégonflait d'un secret chagrin. Il s'est écrié : « Je ne m'en vais plus; je resterai à la Comédie jusqu'à ce qu'on me renvoie. » Mot d'infiniment de bonne grâce! Mais quelle folie!

Vers la retraite en vain la raison nous appelle;
En vain notre dépit quelquefois y consent;
La croix a sur notre zèle
Un ascendant trop puissant;
Et la moindre faveur d'un coup d'œil caressant
Nous rengage de plus belle.

Il y a à présent, trente-cinq ans que M. Delaunay occupe la scène. Il n'y a compté que des succès. La reprise des *Effrontés* a été l'un de ses plus éclatants triomphes. Malgré ses cinquante cinq ans bien sonnés, jamais il n'a trouvé autant qu'aujourd'hui le chemin de plaire au public. Jamais il n'a été aussi applaudi. C'était une inspiration de sagesse bien rare de disparaître volontairement, en pleine possession de tous ses moyens, dans une conjoncture où il n'eût laissé de lui que les souvenirs les plus charmants. Qui l'arrêtait? Rien ne l'oblige à une vieillesse laborieuse; il possède la modeste fortune qu'il faut pour assurer la tranquillité de sa fin de vie. Les reporters nous ont décrit sa jolie maison blanche, au soleil, entre cour et jardin, dans une rue discrète de Versailles. Il aime les bois, les vallons et les collines qui couronnent les adorables replis de la Seine. Il a le jarret robuste pour les parcourir; le poumon vigoureux pour en aspirer l'air, les parfums et les brumes; le cerveau frais pour en percevoir les saines sensations. Ses années de retraite,

s'il l'eût voulu, s'il s'y fût pris à temps, eussent été plus dignes d'envie que ses années pourtant si heureuses d'activité et de renommée. Je me le figure, revenant le matin, en mai ou juin, d'une course à travers les prés et la rosée ; le facteur lui apporte son journal; il le prend et court au *soiriste*, qui raconte un brillant début de jeune premier à la Comédie et qui ne manque pas de dire : « Eh ! Eh ! ce n'est cependant pas tout à fait Delaunay ! Il s'en faut ! Vous rappelez-vous Delaunay dans le rôle !... » Ce serait là encore des plaisirs d'amour-propre et des arrière-bouffées de vraie gloire ! Au lieu de cela, le voilà qui reste exposé aux âpres critiques, pour l'heure où son talent fléchira; et il fléchira ; c'est l'implacable loi ! Le voilà qui va attendre l'indifférence et la lassitude du public; et elles viendront, elles viennent toujours ! Et puisqu'il veut rester désormais jusqu'à ce qu'on le renvoie, hélas ! lui aussi l'incomparable Valère et le Dorante non pareil, on le renverra ! Combien peut-être alors il aura le cœur amer ! Sommes-nous donc tous ainsi faits ? Nous est-il donc à tous difficile de nous marquer l'heure où le temps va passer d'aimer et d'être aimé, d'être admiré et célébré, et le temps d'agir, et le temps d'écrire, et le temps de nous démener et de raisonner sur nos tréteaux ! Est-il donc si dur à reconnaître et à accepter, le moment où l'on ne doit plus demander

à la vie d'autre plaisir que le plaisir même de vivre, à la nature et au monde d'autre jouissance que le spectacle inépuisable en curiosité du monde et de la nature? Il paraît, puisque les rares privilégiés, qui, après avoir parcouru la carrière tumultueuse et poudreuse, seraient enfin en situation de vivre pour vivre, n'aperçoivent pas ce dernier bonheur de la vie, le plus doux peut-être et le plus vif de tous, quand on a gardé la santé et acquis l'aisance, ou, l'apercevant, y renoncent pour une chimère, pour un rien, pour un ruban!

Paris s'est beaucoup occupé des expériences de M. Cumberland. J'ai assisté à la séance privée que M. Cumberland a donnée à l'hôtel Continental. Venu un peu tard, je n'ai suivi d'un bout à l'autre qu'une seule de ses opérations. M. Cumberland ne prend sur sa carte de visite aucune qualité. Il ne s'intitule ni prestidigitateur, ni magnétiseur, ni magnétisé, ni somnambule. Il ne traîne à sa suite ni préparateur, ni sujets préparés d'avance. D'extérieur, c'est un gentleman comme un autre, sans aucun air maladif ou impératif. Pas plus fascinateur de physionomie, que fasciné. Il est Anglais, du comté de Leicester. Il a étudié à Oxford. Il a une figure ovale, des cheveux blonds, un œil bleu, profond, tantôt nageant et vague, tantôt en l'air et qui perce

l'espace. Il porte seulement moustache, une fine moustache blonde. Il ressemble au général Wolseley, et, par moments, quand son œil se fixe, il a beaucoup du regard de M. Gordon Bennett. Taille, environ un mètre soixante centimètres; corps robuste et souple; une mine de santé et de bonne humeur; une figure jeune. Sur tout cela, je n'incline pas à croire qu'il y ait du magnétisme ni de la double vue dans son cas. Il y a plutôt de la clairvoyance, de la finesse psychologique, une délicatesse infinie de tact et beaucoup d'exercice.

Voici en détail ce que j'ai vu faire par M. Cumberland. Dans le salon de l'hôtel Continental, où nous nous tenions, M. Cumberland a prié un des assistants de lui fournir un objet. Madame la comtesse de P... lui a présenté une épingle en brillants. M. Cumberland a ensuite prié M. Garnier, de l'Institut, d'aller cacher l'épingle dans l'endroit du jardin des Tuileries qu'il voudrait en se faisant accompagner de deux personnes : M. le prince de S... et M. le comte de P... Ce qu'a fait M. Garnier, tandis que M. Cumberland restait dans le salon de l'hôtel Continental à s'entretenir avec les autres assistants. M. Garnier étant revenu avec ses deux compagnons, M. Cumberland a d'abord mis sa main en communication avec celle de M. Garnier au moyen d'un assez long fil d'archal ; puis, il s'est lui-

même bandé les yeux ; puis, il a saisi la main de M. Garnier dans la sienne ; puis, enfin, il a recommandé à M. Garnier de bien tenir sa pensée fixée sur l'épingle, et il est parti, ou plutôt il s'est lancé au dehors suivi de l'assistance. M. Garnier et lui marchaient d'un pas si rapide que nous avions peine à les suivre. Arrivé à la grille de la terrasse des Feuillants, M. Cumberland a tourné à droite sans aucune hésitation sensible. Il a marché vers un certain arbre, sans plus d'hésitation ; et, toujours sans hésitation, il a mis la main sur un point précis de cet arbre, où l'épingle avait été en effet cachée sous l'écorce. J'ai observé, en plaisantant, que les voleurs de Paris étaient déshonorés, de n'avoir pas eu l'esprit, pendant vingt minutes qu'ils ont eues à eux, de découvrir et de dérober une épingle deux fois précieuse. Quelqu'un m'a dit alors et assuré que, entre le moment où M. Garnier était sorti des Tuileries et où M. Cumberland y avait reparu, un garçon de l'hôtel Continental était resté de planton auprès de l'arbre.

Quel âge peut bien avoir M. Gustave Claudin, l'homme le plus en mouvement qu'il y ait dans la presse parisienne ? On tremble de poser la question, puisqu'il faut conclure des *Souvenirs* de M. Claudin que, en 1840 déjà, il florissait, que, déjà en 1840, les hommes illustres se l'arrachaient. Le fait est que

je le connais depuis que j'écris, et tous ceux qui écrivent, de quelque moment qu'ils soient, le connaissaient avant qu'ils aient taillé pour la première fois leur plume. Toujours par les rues, les places, les coulisses, les bureaux de rédaction ; et toujours le premier sur le boulevard à l'heure du *toc-toc* et du *frou-frou*, vers trois heures et demie, toujours le dernier, vers une heure et demie du matin, devant le café Riche, le cigare à la bouche, quand Bignon éteint le gaz et que les automédons en maraude cherchent un bourgeois qui veuille bien les conduire à la porte de Levallois ou à la porte de Charenton. Si M. Claudin n'était chrétien et arya, ce qui se fait rare, chrétien et arya authentiques de la Ferté-sous-Jouarre, on le prendrait pour Isaac Laquedem journaliste. Il a toujours vécu. Il a toujours été partie intégrante de Paris. Il a toujours eu cinq sous dans sa poche pour le pourboire du cocher. Il a toujours été jeune. Il parle de mademoiselle Mars en *dilettante* qui l'a particulièrement fréquentée, et sa discrétion éprouvée de galant homme l'empêche seule d'avouer qu'il a été son premier amant. Pour moi, toute ma vie, j'ai entendu parler « du vieux Schramm » dans le militaire et « du jeune Claudin » dans le civil. La première fois que je publiai à Paris un article de littérature — c'était sur Gœthe à la *Revue de l'instruction publique* en 1855

— et que je m'en allai, impatient et frémissant, au cabinet de lecture de mademoiselle Grassot, pour chercher dans les journaux l'effet que n'avait pu manquer de produire mon début, il n'y avait pas un de ces frivoles gazetiers qui fît mention de mon nom, mais ils parlaient tous de Gustave Claudin. C'était le dernier bon mot de Claudin par ci, le cigare de Claudin par là, Claudin *at all,* Claudin *for ever*. O agaçant Claudin! Depuis, M. Alphonse Daudet, bien après moi, a éprouvé à l'endroit de Claudin, la même sensation de basse envie. Il a fort joliment conté lui-même que, à ses premiers pas dans la vie parisienne, la seule vue de Claudin, mollement étendu sur les coussins de son éternelle victoria, avec son sempiternel cigare à la bouche, avec son inaltérable sourire exprimant le songe incessamment diapré de Paris, le faisait tout ensemble pâlir, transir et brûler. Claudin, lui, était un sommet de la littérature triomphante où il désespérait de monter. Ne serai-je jamais glorieux comme Claudin? Ne m'entretiendrai-je jamais, comme lui, au foyer du Vaudeville, sur le pied de l'égalité, avec les grâces épanouies et les grâces naissantes, avec Céline, Léonide, Blanche et Athalie? N'aurai-je jamais comme lui une victoria de louage qui courra toujours, un cigare qui ne s'éteindra plus, et tout ce qu'il y a de plus célèbre et de plus charmant

parmi les gens à pied, poètes, peintres, comédiens, comédiennes m'envoyant de petits saluts familiers de la main, pendant que fuira radieux, le long de la rue Richelieu, à travers la place du Carrousel, sur le pont des Saints-Pères, mon char numéroté? Ainsi pensait M. Alphonse Daudet, encore inconnu. Le choc d'émulation fut si violent qu'il en écrivit à la file trois chefs-d'œuvre: *le Roman du Chaperon rouge*, *les Ames du Paradis* et *le Petit Chose*.

M. Claudin a manié toutes les formes du journalisme. Il a été, à ses débuts, correspondant politique de deux ou trois feuilles de province. Il a eu l'honneur de suppléer quelquefois Théophile Gautier dans le feuilleton du *Moniteur*, du temps que ce journal était encore le *Moniteur officiel*. Il est chargé, depuis quatorze ans, de la critique dramatique au *Petit Moniteur;* à quoi il joint chaque semaine une chronique parisienne, familière et courte, pour le grand *Moniteur*, qu'il signe du pseudonyme d'Eurotas. Moraliste ou critique, M. Claudin écrit surtout pour la foule pressée qui forme le public d'un journal à un sou tel que le *Petit Moniteur*. Ce genre de public n'est pas aussi facile qu'on le croit en matière littéraire.

Il serait rebuté par des articles où l'auteur mettrait, avec le trop de souci d'une forme châtiée, trop de vigueur et trop de substance. Mais il ne

souffrirait pas non plus qu'on devînt vide et vulgaire, en étant rapide et à portée. M. Gustave Claudin a eu le talent de réussir auprès de lui. Critique dramatique, il lui sait parler, comme il convient, de Victor Hugo, de Molière, de Sophocle, adapter à une masse de lecteurs inégalement instruits les idées, les impressions et les notions émises, ressenties ou coordonnées pour de plus lettrés et de plus mondains par un Sainte-Beuve, un Saint-Victor, un Théophile Gautier. Chroniqueur, il sait donner des leçons de bon sens, avec un tout petit grain, pas trop violent, d'ironie et de paradoxe, décrire et conter les dessous de Paris sur le ton aisé d'une conversation de boulevard. La librairie Dentu a réuni en volume sous le titre général : *Tarte à la crème*, quelques-unes des chroniques de M. Claudin. Elles sont comme un prologue des Souvenirs que M. Claudin publie aujourd'hui. Lisez celles qui ont pour titre particulier *les Maniaques*, *Ce qu'on dit dans les journaux*, *les Idées fixes d'Alexandre Dumas*, vous aurez sa manière et sa mesure.

M. Claudin a eu aussi des loisirs pour la littérature romanesque. Naturellement, c'est le roman aisé qu'il a pratiqué. Pour se délasser, pour amuser l'immobilité d'une demi-journée de chemin de fer ou la solitude d'une matinée au coin du feu, rien ne vaut le genre agréable et cursif auquel appar-

tiennent *Fosca*[1], *le Store baissé*[2], *les Caprices de Diomède*[3]. M. Gustave Claudin ne nous fatigue pas la tête d'observations et de descriptions. Il glisse et n'appuie pas. Il est tout en surface. Il a dans l'esprit le dilettantisme et l'indifférentisme de Musset avec des retours, par bouffées, de morale patriarcale et même paterne, qui lui viennent de son métier de docteur hebdomadaire ès bon sens à l'usage du petit abonné bourgeois. Mixture, en somme, assez singulière! Sa méthode de composition et d'esthétique consiste tout bonnement à réaliser par le livre les songes extravagants de parisianisme que la vie elle-même n'accomplit guère. L'aventure galante, *le Store baissé*, histoire un peu leste, s'engage chez la fleuriste du passage de l'Opéra et se dénoue dans un bel appartement des Champs-Élysées ; elle pourrait tout aussi bien se dérouler à Bagdad du temps de l'ingénieux Calife, ou à Cachemire du temps de Togrul Bey et *des Mille et un Jours*. Au contraire, *Fosca* est un tableau mi-partie de province et mi-partie parisien, dont Berquin applaudirait les dissertations vertueuses, sinon toutes les péripéties. Mais le héros privilégié de *Fosca* n'en est pas moins

1. Paris, G. Charpentier, 1880.
2. Paris, E. Dentu, 1883.
3. Paris, G. Charpentier, 1878.

tout ce qu'ils ont aimé. Je reprocherai à M. Claudin d'avoir resserré en un volume ce qui pourrait fournir la matière de quatre ou cinq, et de n'avoir pas dressé à la fin de son ouvrage une table des noms propres. O monsieur Egger, que vous avez raison sur les *Index!* Que je vous sais gré d'avoir plaidé ici la cause des *Index*, de les réclamer même en grec, et pour le grec, bien que vous sachiez depuis plus de quarante ans déjà tout le grec nécessaire pour vous en passer? Tout n'est pas parole d'Évangile dans les *Souvenirs* de M. Claudin; la mémoire lui fourche quelquefois. Jouffroy devient pour lui Jeoffroy. Je veux bien croire que le maniaque dont il nous parle (c'est dans *Tarte à la crème*) avait compté combien de fois Virgile emploie dans *l'Enéide* « le verbe auxiliaire *être* »; mais que le même maniaque ait aussi compté combien de fois Virgile se sert de « l'auxiliaire *avoir* », non! cela, je ne le crois pas; avec la meilleure volonté du monde, je ne saurais le croire.

Légères distractions de plume volant ingénument sur le papier! M. Gustave Claudin rapporte, en revanche, bien des circonstances que lui seul a connues et dont l'histoire pourra s'emparer. Exemples: en 1848 ou 1849, M. Gustave Claudin rencontre un jour Proudhon à l'imprimerie du passage du Caire, où se publiait le journal *le Peuple* qui avait

alors un énorme succès. Quelque temps auparavant, Proudhon avait dû mettre *le Peuple* en commandite. Il dit tristement à Claudin : « Mon journal va maintenant gagner de l'argent... Des capitalistes l'ont accaparé... » Et, prenant le bras de Claudin, il ajoute : « Souvenez-vous que tout journal qui vaut cent francs est perdu pour son parti !... » Tout le sauvage et honnête Proudhon, tout le grand prosateur qu'il était, respire dans ce mot. Une autre fois, en 1869, M. Claudin, qui songeait alors à écrire la vie de Napoléon III, si romanesque et qui a tant de quoi tenter un artiste en narration et en analyse psychique, va trouver le souverain aux Tuileries pour lui demander où résident, en outre de la personne de l'empereur, les sources vivantes de renseignement. L'empereur l'entretient longuement, l'encourage dans son dessein et le congédie sur ces mots : « Surtout ne demandez rien à mes ministres ; *ils ne me connaissent pas*... Voyez plutôt Gricourt... Je parlerai à Persigny... Si le général Fleury était ici, vous pourriez le consulter... *Il m'aime, celui-là*, et il me connaît bien... » Ce sont là des lueurs pour l'historien.

Ainsi les perles frôlent les pierres fausses dans la vitrine de choses modernes que nous expose M. Gustave Claudin. Heureux M. Claudin d'avoir

C'est du décret du 6 janvier 1864 que date la fermeture annuelle d'une partie de nos salles parisiennes. Ce décret, qui a établi la liberté des théâtres et des genres, a affranchi les directeurs d'un certain nombre d'obligations légales en même temps qu'il les dépouillait de leur privilège. N'étant plus tenus par leur cahier des charges, les directeurs se sont avisés qu'il serait bien naïf à eux de jouer, pendant la canicule, devant des salles vides. Ils ont conçu tout de suite le plan de jeter, chaque année, sur le pavé, à l'époque des grandes chaleurs, artistes, figurants, ouvreuses, musiciens de l'orchestre, ouvriers machinistes, contrôleurs et buralistes. C'était la gêne et peut-être la misère pour beaucoup de braves gens. Fort heureusement, l'idée est venue, bientôt après, aux directeurs que, si on ne fait plus d'argent à Paris, pendant les mois d'été, avec de bons artistes et des troupes bien dressées, on peut en faire à Londres, à Bâle, à Poperinghe et à Carpentras. Ils ont donc pris l'habitude de former leurs troupes en camp volant vers le temps de l'année où le soleil quitte le signe des Gémeaux pour entrer dans celui de l'Écrevisse. Chacun d'eux s'attribue un des quatre points cardinaux. Telle troupe va se fixer en Angleterre pour six semaines ; telle autre se dirige à petites journées sur Perpignan en passant par Pontarlier, et telle autre sur Marseille en passant par

Douarnenez. Telle troupe exploite un répertoire emprunté à des théâtres divers; telle autre s'en tient aux pièces d'un seul théâtre ; telle autre choisit l'un des ouvrages qui a le plus réussi à Paris pendant la saison d'hiver et ne joue que celui-là au cours de ses pérégrinations. Actuellement, par exemple, M. Koning est avec la troupe du Gymnase chez nos voisins d'outre-Manche ; M. Porel est avec la troupe de l'Odéon à Amsterdam. Les nouvelles qu'on reçoit constatent l'accueil excellent qui a été fait aux comédiens français sur les bords de la Tamise et sur ceux de l'Amstel. La troupe de l'Odéon, après s'être constitué un premier capital à Amsterdam, compte pousser jusqu'à Copenhague pour y faire une seconde fois fortune.

Les idées s'enchaînent aux idées. Le succès des troupes d'été a fait réfléchir les directeurs et entrepreneurs de spectacles. Ils se sont dit : « Puisque les troupes errantes récoltent abondamment des lauriers et des louis, pendant qu'il fait chaud, pourquoi ne seraient-elles pas d'un bon rapport, pendant qu'il fait froid, frais ou tiède? Pourquoi chaque troupe de Paris ne se diviserait-elle pas en deux sections permanentes, l'une des deux parcourant d'octobre à mai les pays extérieurs, pendant que l'autre fournirait un service *intra muros?* Pourquoi ne recruterait-on pas au besoin, parmi les artistes qui

peuvent se trouver inutilisés en même temps dans deux ou trois théâtres, une troupe mixte, un régiment de marche qui serait chargé des expéditions lointaines, qui s'en irait fourrager de ci et de là, par monts et par vaux ? » Cette préoccupation était des plus sérieuses et des plus raisonnables. Elle était en conformité avec les saines méthodes de l'industrie. Elle répondait à des exigences créées par l'état nouveau des théâtres, par la nouvelle composition et les mœurs nouvelles du public.

En bonne économie agricole et industrielle, on doit tirer parti des moindres déchets. Or, il y a actuellement beaucoup de déchets dans l'industrie théâtrale à Paris. Plus d'un théâtre s'y voit dans la nécessité d'entretenir, sans les employer, des artistes dont les appointements constituent pour lui une lourde charge. La loi fatale qui régit maintenant l'exploitation de presque tous les théâtres parisiens et qui détermine leur mode d'existence, c'est qu'une pièce ne se joue pas plus de quatre ou cinq fois, ou bien se joue de cent cinquante à trois cents fois tout d'une suite. Quelque importante que soit cette pièce, elle n'occupe jamais que la moitié ou les deux tiers d'une troupe. Pour peu qu'on la joue seulement cent cinquante fois, voilà une demi-douzaine d'artistes, et non des moins habiles, qui n'ont plus qu'à se croiser les bras pendant un se-

mestre. Lorsque deux théâtres exploitant des genres similaires se trouvent dans un cas semblable, cela fait juste de quinze à vingt artistes condamnés au repos, ce qui les énerve, et tout de même payés, ce qui ne fait pas rire la caisse. Vingt artistes des deux sexes! Mais c'est une troupe complète, cela! Si on l'envoyait représenter dans quelques chefs-lieux la pièce qui a été le grand succès de Paris, l'an dernier? N'importe la saison et le temps, on aurait des salles qui regorgeraient! Ainsi ont raisonné les directeurs, et l'événement a justifié leurs calculs. Quand on a vu que la chose réussissait, tout le monde s'est mis à former, à tout moment de l'année, des troupes ambulantes, des troupes à temps, des troupes intérimaires, des troupes éventuelles, des troupes *ad hoc*. Des auteurs en ont levé pour exploiter leur pièce favorite; d'éminents comédiens, pour mettre en régie leur propre talent. Il y a des troupes parisiennes pour la saison de Londres et il y en a pour la saison de Monte-Carlo. Les chemins de fer ont offert leurs facilités. Hiver comme été, ils sont assaillis de troupes vagabondes. C'est une renaissance universelle du roman comique.

L'importance de ces mœurs nouvelles et de la révolution opérée par elles dans l'exercice de l'art dramatique s'accuse par ce fait qu'elles commencent à susciter une littérature spéciale. Avoir une littéra-

ture, c'est le signe qu'on existe définitivement et c'est la marque de ce qu'on est. En attendant que le roman comique moderne ait trouvé ses romanciers et ses poètes, il a déjà ses historiographes, ses mémorialistes, ses chroniqueurs et ses statisticiens. M. Sarcey, toujours en éveil et à l'affût, s'est fait le premier l'historien de la Thalie, de nouveau errante, mais qui a quitté la charrette grossière de Thespis pour le *sleeping-car*. Personne n'a oublié que M. Sarcey a tenu à accompagner deux fois la Comédie-Française à Londres, avec quel soin il a peint les émotions des sociétaires et décrit leurs triomphes. Tout le monde se rappelle sa fraîcheur d'impressions à lui-même, ses charmantes surprises et ses ravissements de villageois de Paris en voyage, quand il a découvert la ville nommée Londres, que c'était bien une ville, qu'elle possédait des critiques tout comme la rue de Douai, que ces critiques avaient beaucoup d'esprit, ma foi, et du jugement, qu'il y avait aussi un public qui comprenait la pièce et l'immense *aôh!* du beau monde londonien, étonné à son tour et scandalisé des étonnements de l'illustre écrivain français, et de quelle manière, enfin, la spirituelle Albion se vengea du *Frenchman* par le fameux article : *Sarcey chez les sauvages*, inséré au *Saturday Review*. Nous avons eu, un peu plus tard, l'odyssée de madame Sarah Bernhardt, le long de l'Hudson,

du Saint-Laurent et du Mississipi, contée de la façon la moins indulgente et la plus amusante par mademoiselle Marie Colombier. La semaine dernière, M. Capoul a achevé, dans le *Figaro*, le récit de sa dernière tournée en Amérique, qui est destiné à paraître en volume. A cette littérature de voyages artistiques se rattache également le recueil d'articles et feuilletons de théâtres que vient de publier une troupe parisienne, qui, après six mois et plus de circumnavigation, a réintégré, le 15 mai, Paris, son port d'attache. C'est un livret de quatre-vingts pages grand *in-octavo*, intitulé: *les 12.188 kilomètres de Tête de Linotte*. Simple collection de pièces, qui n'est pas sans intérêt pour le sujet qui nous occupe.

Il s'agit là d'un des plus récents voyages de comédiens. MM. Raymond Deslandes, Bertrand et Godfrin ont composé cette troupe en lui donnant pour mission d'aller jouer au dehors *Tête de Linotte* au moment où *Fédora* remplaçait *Tête de Linotte* sur l'affiche du Vaudeville. Les *missi dominici* de M. Raymond Deslandes n'ont, en effet, représenté que cette seule pièce au cours de leur longue campagne. C'est pour fixer le souvenir de leur voyage qu'une fois de retour à Paris ils ont publié la brochure dont nous parlons. Ils l'ont dédiée à leur camarade, mademoiselle Léontine Caron, qui a été leur étoile. Cette brochure, imprimée sur très beau papier, a

Voulez-vous savoir à quels bénéfices ces sortes d'en[illegible] [illegible] Le premier mois de [illegible] francs. Voulez-vous [illegible] mobilisation de [illegible] pour vingt-trois [illegible] Liége. Maëstricht, [illegible] Arnheim. La Haye, [illegible] non compris les [illegible] trois de ces villes, [illegible] Nous ne sommes [illegible] dans la première [illegible] des troupes [illegible]. Ces troupes [illegible] encore *au minimum* que les villes de six [illegible]. Ce n'est qu'un commencement. Les chefs-lieux de canton de trois [illegible], les bourgs, qui n'ont [illegible] pour tout [illegible] aux comédiens de passage, qu'une salle de [illegible] enfumée au premier étage d'un cabaret, ne [illegible] pas désespérer de posséder, chaque année, chez eux, pendant l'espace de deux ou trois soirées, une petite Comédie-Française à l'instar de Paris. La [illegible]motive a tué pour toujours le coche d'eau ; cette [illegible] locomotive, qui peut transporter les comédiens [illegible] les localités les plus perdues, nous rendra l'un [illegible] jours, par une singulière interversion du pro[illegible] la grange classique du temps jadis.

[illegible] a plus d'une fois recherché et exposé les effets

chelle, Angoulême, Toulouse, Marseille, Menton, Chambéry, Neufchâtel, Luxembourg, Lille, Maëstricht, Amsterdam, Gand et Amiens, avec toutes sorte de zig-zags secondaires. Mademoiselle Léontine Caron, ses compagnons et ses compagnes ont charmé de leurs grâces et de leurs talents cent seize villes, dont le chiffre de la population varie de six mille à trois cent mille âmes. Partout ils ont produit un effet marqué, de ci de là, contre le *tenor vitæ* habituelle de la ville où ils descendaient. Narbonne, l'une des capitales du Pays-Rouge, a déployé pour les recevoir les toilettes les plus oligarchiques. A l'autre bout du pré carré celtique, un accès de rire, dont les annales de la ville et de la citadelle n'offrent pas un autre exemple depuis plusieurs siècles, a secoué par eux Luxembourg endormie. Ils ont amené le bourgeois de Bâle à distinguer qu'il est dans l'être humain des « muscles du rire » *(Lachmuskeln)* capables de certains mouvements vifs et animés, dont on n'avait jamais ouï parler au café des Trois-Rois ni à la bibliothèque de l'Université. Ils ont porté à Strasbourg, à Colmar et à Metz un rayon de France. En les voyant, Aix-en-Provence, ville élégante et fine entre toutes, mais qu'on pourrait difficilement surnommer Aix la Joyeuse, a été galvanisée par la gaieté ; cet événement surprenant s'est produit le vendredi 28 janvier 1883 dans la soirée.

Voulez-vous savoir à quels bénéfices ces sortes d'entreprises peuvent prétendre? Le premier mois de voyage a rapporté quarante mille francs. Voulez-vous avoir une idée de la faculté de mobilisation de la troupe? Voici la liste des étapes pour vingt-trois jours : Mons, Hüy, Namur, Verviers, Liège, Maëstricht, Louvain, Anvers, Gand, Nimègue, Arnheim, La Haye, Harlem, Leyde, Rotterdam et Gand, non compris les retours successifs dans deux ou trois de ces villes, adoptées comme centre d'excursions. Nous ne sommes encore en l'an de grâce 1883, que dans la première période d'expérimentation du système des troupes volantes. Ces troupes n'exploitent encore *au minimum* que les villes de six mille âmes. Ce n'est qu'un commencement. Les chefs-lieux de canton de trois mille âmes, les bourgs, qui n'ont à offrir pour tout théâtre, aux comédiens de passage, qu'une salle de bal enfumée au premier étage d'un cabaret, ne doivent pas désespérer de posséder, chaque année, chez eux, pendant l'espace de deux ou trois soirées, une petite Comédie-Française à l'instar de Paris. La locomotive a tué pour toujours le coche d'eau ; cette même locomotive, qui peut transporter les comédiens dans les localités les plus perdues, nous rendra l'un de ces jours, par une singulière interversion du progrès, la grange classique du temps jadis.

On a plus d'une fois recherché et exposé les effets

produits sur la gestion des théâtres de province et sur l'art dramatique en France par le système des troupes ambulantes. Je ne sais si l'on se préoccupe assez de l'état de nos artistes à l'étranger et du caractère de la fonction qu'ils y remplissent. Là-dessus, il y a inattention de la part du gouvernement comme de la part du public, et cette inattention est fâcheuse. Je ne voudrais pas enfler le cœur des comédiens ni les porter à s'exagérer le sentiment déjà excessif qu'ils ont de leur importance sociale. Il est pourtant vrai de dire que, si la France exerce encore maintenant quelque influence morale au dehors, c'est par eux et par la littérature dramatique. Du moins, ils incarnent une part notable de notre action intellectuelle sur nos voisins et alliés naturels. Un comédien qui est en représentation à l'étranger ou qui y contracte un engagement est comme un pionnier qui s'en va défendre les frontières de la langue française et de l'esprit français. Il ne les élargit pas. Hélas ! même intellectuellement et moralement, nous avons cessé d'étendre nos frontières. Nous pouvons seulement et nous devons empêcher qu'elles ne se resserrent de plus en plus. Nos comédiens contribueront plus que personne à cette œuvre. C'est là un point de vue que le public, le gouvernement et la Société des auteurs dramatiques négligent tout à fait ou dédaignent de parti pris. Si la nouvelle se

Lemaître sur Dancourt[1]. La librairie Calmann Lévy a publié les *Mémoires d'un chef de claque*, par M. Jules Lan, et la seconde série des Essais de M. Léopold Lacour sur le théâtre contemporain[2]. Enfin, l'éditeur Quantin a mis en vente une *Bibliographie des œuvres de Beaumarchais*, par M. Henri Cordier.

Je voudrais aujourd'hui m'arrêter sur le curieux ouvrage de M. Adolphe Jullien, *la Comédie à la cour*. Je reprendrai en temps et lieu les autres écrits que j'annonce. Quand? Je ne sais. Ce sera selon l'occasion du jour, et l'occasion ne manquera pas. Mais, comme il est bien évident que, parmi ses écrits, il y en a deux, la *Bibliographie*, de M. Cordier, et les *Mémoires d'un chef de claque*, sur lesquels je ne reviendrai pas, j'en dirai tout de suite deux mots avant d'arriver à M. Adolphe Jullien et à son livre.

D'abord, le chef de claque. Le titre *Mémoires d'un chef de claque* est alléchant. Ah! le mensonge des titres! Le chef de claque ici n'est pas du tout un

1. *La Comédie après Molière et le Théâtre de Dancourt.*

2. *Gaulois et Parisiens*, par Léopold Lacour. Ce volume est consacré au théâtre de MM. Labiche, Halévy, Meilhac et Gondinet. Un précédent volume, intitulé *Trois Théâtres*, et publié en 1880, a pour objet le théâtre de M. Émile Augier, de M. Alexandre Dumas fils et de M. Sardou.

chef de claque; c'est un ancien officier ministériel, qui, ayant été mis en relation par son office avec des directeurs et des artistes, nous conte ce qu'il a vu et su par lui-même, et y joint tout ce qu'il a entendu conter par quelqu'un qui connaissait quelqu'un qui a joui des confidences d'un chef de claque. Il y a à glaner dans ce volume; mais ce qui domine, c'est un fouillis d'anecdotes de seconde et de troisième main, qui ont un grand besoin d'être vérifiées; le peu de souvenirs nets qui me sont restés sur le théâtre au temps de Louis-Philippe ne s'accordent avec ceux de M. Jules Lan ni pour la chronologie ni pour les noms propres.

Tout autre est la *Bibliographie des œuvres de Beaumarchais*, par M. Cordier. C'est un travail de grand prix pour les historiens du théâtre aussi bien que pour les bibliographes. On peut le citer comme un modèle du genre. M. Cordier prend d'abord les deux drames de Beaumarchais, son opéra et sa trilogie, et il en suit les éditions tant à l'étranger qu'en France avec les traductions. imitations, adaptations dramatiques et musicales. Il énumère ensuite les éditions complètes du théâtre et les collections de pièces; puis, les mémoires et les écrits divers sur les principales affaires, litiges et procès, dont la vie de l'auteur du *Barbier* a été émaillée; puis, les biographies. Il termine par un index complet,

reil. M. Bernard Jullien n'en continua pas moins à régenter. Toujours régent! Toujours principal! Un type du bon vieux temps, un exemplaire achevé de la première et de la seconde génération des *scholars* de l'Université impériale, comme étaient Vérien à Henri IV, Barrot à Louis-le-Grand, Brunie à Sainte-Barbe, Brunie de la Corrèze, l'infatigable Brunie à l'organe de tonnerre, qui, à plus de soixante-quinze ans, célébrait dans sa classe les beautés de Justin et de Florus d'une voix à faire crouler le Panthéon voisin! Elle a maintenant disparu, cette race d'éplucheurs de textes, de faiseurs de cahiers d'expressions, de gardiens féroces du *que retranché*, de la césure, de la rime riche, des tropes et des topiques. Dieu me garde de sourire d'elle! Je la regrette. Je regrette sa discipline étroite, mais sûre. La grammaire sévère et mécanique de ces gens-là n'a peut-être été que très insuffisamment remplacée, pour l'instruction de la jeunesse, par la grammaire comparée et les procédés d'amusement du jour présent; leur chaude et naïve rhétorique qui se pâmait une heure durant sur le tour ingénieux d'une phrase de Salluste et sur le bonheur avec lequel Burnouf avait fait passer dans notre langue ce tour intraduisible, valait bien, je pense, pour la culture des jeunes esprits, les lectures philologiques et la géographie à bouche que veux-tu. Qui nous rendra ja-

mais des grammairiens et des prosodistes selon la formule Bernard Jullien ?

Je remue ces lointains souvenirs parce que le fils marche, après tout, sur les traces du père. De l'aïeul et du père au petit-fils et au fils, la race s'est affinée. M. Adolphe Jullien a changé de domaine ; il est artiste, et non plus *scholar ;* il est mêlé, par métier de feuilletoniste, aux choses mondaines et profanes ; il a la plume élégante et alerte. Il n'en est pas moins resté, pour la méthode critique, un vrai Jullien, un Jullien pur sang. Je ne lui en fais pas reproche, bien au contraire. Entre les cent manières possibles de concevoir et de pratiquer la critique, la plus anciennement connue est encore la plus immédiatement profitable pour le public, pour l'art, et surtout pour les auteurs, quoique ceux-ci l'aient fort en grippe. La critique dont je veux parler, la critique d'avant l'invention de la haute critique et de l'hypercritique, suppose qu'il y a un beau et un système du beau ; elle consiste à juger les œuvres et à en signaler les défauts et les qualités d'après des règles fixes qu'elle peut interpréter avec plus ou moins de largeur, mais qu'elle ne perd jamais de vue. On n'use plus guère maintenant de cette méthode pour décider de la valeur d'un livre ; on en use encore pour l'appréciation des œuvres théâtrales. C'est celle qu'a pratiquée, pendant un quart de

[illegible] C'est
[illegible]
[illegible] sien
[illegible] par
[illegible] son
[illegible] qui
[illegible]
[illegible]
[illegible] C'est
[illegible]
[illegible] école
[illegible] entre
[illegible]
[illegible] ses
[illegible] comme
[illegible] de
[illegible] mieux
[illegible] Mais
[illegible]
[illegible] jamais
[illegible]
[illegible] objet
[illegible]
[illegible] qu'il
[illegible] faire
[illegible] public
[illegible] pourvu qu'elle

soit musicante, musicale, musicalissime, quand bien même elle ne serrerait pas de très près le sujet du libretto et ne se fondrait pas dans les paroles du poème. Là-dessus, sur ce principe qui appartient à l'esthétique générale, laquelle domine toutes les esthétiques particulières de tel ou tel groupe de musiciens, de peintres et de poètes, il me serait impossible de transiger. Tout le noble plaisir que m'ont donné, quand je les ai entendus à Vienne et à Munich, le premier acte du *Lohengrin* et le second du *Vaisseau fantôme*, ne me fera point accepter la théorie wagnérienne pure, qui suppose l'assimilation de deux arts dissemblables, la poésie et la musique, l'identité du drame parlé et du drame chanté, l'équivalence des moyens de la parole et des moyens de l'orchestre. Cette théorie domine un peu trop strictement la critique musicale de M. Jullien. Sa critique, pour tout dire d'un mot, manque de jeu et non de goût. Il la soutient, d'ailleurs, par un savoir étendu et bien distribué. Et ce n'est pas tout des qualités d'esprit ! Pour la critique, telle que l'entend M. Jullien, il faut, avec la science et le goût, une énergie singulière de caractère. Le moral est peut-être, dans M. Jullien, ce qu'on doit le plus admirer. Serviteur intègre et inflexible du vrai, M. Adolphe Jullien ne respecte ni le rang, ni le renom acquis, ni l'âge ni le sexe. On a beau lui dire : « Je suis de

[illegible] Lançon l'heu-
[illegible] nom est
[illegible] :
[illegible] et vous
[illegible] musical. »
[illegible] notre temps
[illegible] par les salons et les
[illegible] a bien
[illegible]

[illegible] feuilleton.
[illegible] afin de recons-
[illegible] l'histoire de la
[illegible] mœurs élégantes. Il ar-
[illegible] par lui, qui est
[illegible] ment, et qui con-
[illegible] la modestie de
[illegible] ouvrage :
[illegible] est le produit de
[illegible] est relevé
[illegible] elles-mêmes
[illegible] En résumé tire
[illegible] nous l'avons
[illegible] la magnificence sans
[illegible]

L'ouvrage a [illegible] faire connaître
par le menu l'histoire des groupes de société que for-
mèrent successivement la duchesse du Maine pour

Sceaux, Glatigny et Anet, madame de Pompadour pour Versailles et pour Bellevue, Marie-Antoinette pour Trianon. M. Jullien donne l'état du personnel de chaque troupe, la description en forme des scènes où elle a joué, le détail des représentations, et, pour madame de Pompadour, le détail des sommes que coûta chaque saison théâtrale. Il recueille tout ce qu'on a pu savoir du talent des artistes, et surtout des trois artistes principales, la duchesse du Maine, la marquise de Pompadour et la reine Marie-Antoinette. Le tout mêlé d'anecdotes, presque toujours soigneusement contrôlées, qui ne sortent pas des bornes du sujet choisi et qui sont topiques pour la peinture de la vie de cour à Versailles. En général, M. Jullien conte sans discuter ni démontrer. Cependant, les documents mis en œuvre par lui ne laissent pas que de nous renseigner de plus en plus, chemin faisant, sur le caractère et le tour d'esprit des trois personnes dont il nous expose la courte carrière artistique. Rien ne sera changé par son livre à l'idée qu'on pouvait se faire de la duchesse du Maine, qui eut plutôt l'inquiétude que l'héroïsme du sang des Condé. La duchesse reste ce qu'elle était : une Longueville artificielle, doublée d'une fausse marquise de Rambouillet. Au contraire, le livre de M. Jullien apporte de nouvelles justifications à l'espèce d'adoration poétique qu'évoque le nom de

Marie-Antoinette, et madame de Pompadour y ressort avec cette grâce, ces instincts supérieurs de femme, ces poussées de fantaisie géniale, qui lui seront toujours, devant l'histoire, des circonstances atténuantes. Je ne dis pas du tout une excuse, ni une absolution. Rien n'excuse la méchanceté. Rien n'absout d'avoir pris le vilain emploi de pourvoyeuse.

Le palais de Versailles, où s'agitèrent, en des temps bien différents, ces trois femmes d'humeurs si diverses, dont le hasard d'une monographie rapproche les noms dans l'ouvrage de M. Jullien, le palais de Versailles a été deux fois funeste à la France. Il a vicié notre politique de 1871 à 1879. Il a agi pour la ruine de l'ancienne monarchie. Je n'ai aucune inclination à me faire l'apologiste de ce palais fatal, de ses jardins d'Armide, de tous les enchantements pernicieux qui s'y sont succédé pendant plus d'un siècle. Le gouvernement, le soin du gouvernement, l'art du gouvernement s'y sont perdus; voilà la sentence générale qu'on peut prononcer contre Versailles. Ce n'est pourtant pas une raison pour s'associer à toutes les déclamations, quelques-unes bien prud'hommesques, dont la vie de cour et le régime des favorites ont été l'objet, tant sous l'ancien régime que depuis. Saint-Simon et le marquis d'Argenson sont les deux témoins qu'on

invoque toujours. Le volcan de Saint-Simon lance, avec les flammes sublimes, beaucoup de mauvaise fumée.

C'est un fort honnête homme que Jean-Louis-René, marquis d'Argenson, qui fut, pendant trois années, ministre des affaires étrangères un peu bien timoré et, pendant dix autres années, homme à vues un peu bien hardi. Mais cet homme à vues, quand il parle du train habituel de Versailles, de Louis XV, de madame de Pompadour, commence toujours par fermer sa fenêtre. Il juge de quantité de choses avec le rigorisme d'un bureaucrate très intègre, c'est entendu, très compétent, cela est certain, mais qui est persuadé, comme tout bon premier commis, que le monde doit tourner autour de son bureau et des règles de son bureau. Combien de ses réflexions, tout imprégnées de bonne conscience, sur madame de Pompadour, me font souvenir, malgré moi, que le peuple de Versailles l'avait surnommé sur sa mine « Argenson la Bête ! » Le théâtre des Petits-Cabinets lui a donné bien de la bile. Et que n'eût-il pas dit du théâtre de Trianon ! Il ne nous semble pas que les faits, assemblés et coordonnés par M. Jullien, justifient le déchaînement de sagesse et de probité bourgeoises dont la fantaisie de Trianon et celle des Petits-Cabinets ont été le prétexte.

Il n'est pas vrai que Marie-Antoinette se donnât

en spectacle à Trianon, par vanité sotte, à la malignité des gens de cour. Bien loin de là. La reine allait chercher dans sa retraite de Trianon, loin de l'étiquette et de l'apparat, des distractions qui ne fussent pas, comme les pompes de Versailles, « un vain spectacle aux peuples de l'Asie ». Les représentations de Trianon ont été rares et espacées sur cinq années ; il n'y était admis qu'un public restreint, les princes et les princesses royales, les gens de service de la reine, quatre ou cinq personnes de son intimité. Ce n'étaient pas des galas ; les représentations finissaient à huit heures, et l'on pouvait se coucher à neuf. Comme ces mœurs étaient plus simples que celles de nos premières représentations! On a aussi beaucoup exagéré les prodigalités théâtrales de madame de Pompadour. Faites le compte des dépenses à l'aide des chiffres recueillis par M. Jullien ; vous n'arriverez pas, tout compté, pour une période de six ans, à un total de trois millions cinq cent mille francs. — Mais, dit le marquis d'Argenson, pendant ce temps-là, on ne payait régulièrement ni les troupes ni les officiers publics! — Cela prouve qu'on avait une bien mauvaise organisation financière, ou un ministre des finances bien médiocre ; ce qui peut arriver en tout temps. Cela ne prouve pas que le théâtre des Petits-Cabinets soit le gouffre où se sont englouties les finances du

royaume. Ce n'est pas avec ces quatre millions de plus qu'on aurait subvenu ni à la guerre de Sept ans ni à la guerre de la Succession. C'est affaire au marquis d'Argenson de tomber en syncope, parce que le roi accorda un jour deux mille livres à l'auteur de la musique d'un « mauvais ballet », représenté aux Petits-Cabinets. Il est merveilleux avec quel courroux morose et quelle fatuité les gens graves, secrétaires d'État en fonction ou en disponibilité, portant cordon bleu ou d'une autre couleur, parlent en tout temps et sous tout régime du moindre avantage qu'obtiennent un musicien, un poète, un grimaud de lettres! Qu'ils sachent donc bien, une fois pour toutes, ces faquins et ces cuistres bornés, que même un mauvais ballet coûte à son auteur plus de peine qu'une mauvaise mesure de gouvernement au commis qui la prend, et coûte au peuple moins d'argent et moins de larmes! Je songe aux quatre cents millions, *au minimum,* qu'a dévorés de nos jours l'entreprise du Mexique, et ils me rendent bien légers à porter les quatre millions, *au maximum*, que madame de Pompadour a dépensés pour les représentations des Petits-Cabinets et de Bellevue.

En tout cas, pour juger avec équité l'idée qu'eurent successivement la marquise de Pompadour et Marie-Antoinette de transporter à la cour la comédie de

société, qui de leur temps faisait fureur à la ville, il faudrait se demander si cette fantaisie a été simplement coûteuse, si elle n'a pas produit des effets utiles pour l'art et les artistes. L'art et les artistes ont le droit à l'existence tout comme les secrétaires d'État et les ministres dirigeants, surtout quand ceux-ci ne savent plus procurer à leur pays que des défaites. La mise en scène, la décoration et le costume, dont nous entretenait dernièrement M. Perrin, firent de réels progrès, grâce au goût de madame de Pompadour. Il n'est pas sûr que l'art de l'acteur n'ait pas gagné aussi quelque chose à l'existence de la comédie de cour. La conception d'un rôle par un homme intelligent, qui possède l'art délicat de la cour et du monde, peut apprendre beaucoup aux comédiens de métier les plus consommés. La troupe que madame de Pompadour avait organisée avec des gens de qualité de son cercle intime était une troupe sérieuse, soumise à un règlement, qui étudiait, qui travaillait, qui se piquait de lutter et de rivaliser avec la Comédie-Française, et c'est ce qui est arrivé quelquefois. Le personnage si naturel de Valère, dans *le Méchant*, fut tenu par le duc de Nivernais, au théâtre des Petits-Cabinets, avec une ingénuité que n'y mettait pas Roselli à la Comédie et qui fit comprendre complètement le vrai caractère de la création de Gresset.

C'est une gloire pour la cour et pour le théâtre des Petits-Cabinets que là aient été sentis et dits, pour la première fois, comme ils devaient l'être, ces vers de tant de fraîcheur, ce couplet sur une jeune fille d'un sentiment si exquis et si nouveau alors au théâtre :

> Que je suis pénétré ! Que je la trouve belle !
> Que son air de douceur, et noble et naturelle,
> A bien renouvelé cet instinct enchanteur,
> *Ce sentiment si pur, le premier de mon cœur !*

Je pardonne largement ses fables au duc de Nivernais puisqu'il a su deviner le rôle de Valère. Je pardonnerais bien d'autres choses.

Il faut que je ne sois pas du tout de mon temps pour être si sensible au goût de ceux qui en ont, pour n'apercevoir ni à Trianon, ni au théâtre de Bellevue, ni aux Petits-Cabinets, le scandale et l'excès des dépenses, pour ne faire autre chose qu'apprécier vivement le choix du répertoire qui comprenait *l'Esprit de contradiction, le Méchant, le Philosophe marié, la Mère coquette, M. de Pourceaugnac*, etc. Non, il ne faut pas que je sois de mon temps ! Ce qui me console, c'est qu'en ce point du moins je suis bien un Français de la vieille race. Je lisais récemment dans *l'Histoire du*

[illegible] Napoléon [illegible] que le feu [illegible] français, [illegible] pas suivi le [illegible] retraite. [illegible] il fit [illegible] devinez [illegible] *Jeu* [illegible] les [illegible] de [illegible] écrire! [illegible] de re- [illegible] abon- [illegible] : [illegible] table [illegible] du- [illegible] *ection* et interpréter le *Devin du village* [illegible] aisément, je vous jure, [illegible] marquis d'Argenson, au roi Louis XV et à madame de Pompadour d'avoir dépensé cinquante mille écus pour monter le *Devin du village* tant à Fontainebleau qu'aux Petits-Cabinets, d'avoir ainsi procuré au pauvre Jean-Jacques son premier jour de bonheur

plein et de joie sans mélange, à nous-mêmes quelques pages pénétrées de plus dans *les Confessions*. Cinquante mille écus ! Mais c'est pour rien ! Je les mets à l'actif et non au passif de la marquise. Pour ce qui est des criailleries qu'excita, chez les censeurs prétendus prévoyants, la représentation du *Barbier de Séville*, donnée à Trianon le 19 août 1785, dans le même temps que Paris se ruait au monologue de Figaro, j'admire la bravoure de la reine et j'y applaudis. Grimm assure que Marie-Antoinette fut charmante de grâce et de vérité dans le personnage de Rosine, surtout au quatrième acte, dont tout le monde connaît le pathétique simple et doux. J'en crois Grimm sans peine, bien qu'à l'ordinaire Marie-Antoinette jouât médiocrement. Rosine était son âme. Son beau-frère, le comte d'Artois (depuis Charles X), faisait Figaro.

Leur jette à tous deux la pierre qui voudra ! Parbleu ! C'est encore une action plus royale d'avoir représenté passablement Figaro que d'avoir fait les ordonnances de Juillet, sans moyen ni volonté de les soutenir ! Ce n'est pas non plus ceux qui sont d'entre la foule, ceux qui sont « obligés de déployer plus de science et de calculs pour subsister seulement, qu'on en a mis depuis cent ans à gouverner maint empire », ce n'est pas eux qui doivent faire un crime à une reine d'avoir aimé et goûté *le Bar-*

bier de Séville, d'avoir eu le cœur touché du divin mariage de Lindor, qui est duc, grand d'Espagne, comblé des biens de la fortune, avec la petite bourgeoise Rosine, qui n'est que belle, aimable et vertueuse !

VI

Peau d'Ane. — Les _Contes_ de Perrault. — Diverses éditions des _Contes_. — Comment Perrault fit les _Contes de Ma mère l'Oie_. — Homère, Théocrite et Perrault.

J'ai vu *Peau d'Ane* au Châtelet, et dès le lendemain, pour me rafraîchir de cette forte soirée, j'ai relu les *Contes* de Perrault. Si nous profitions du prétexte pour parler un peu de Perrault et de son chef-d'œuvre !

Entre toutes les éditions des *Contes* de Perrault, je signale celle que M. André Lefèvre a publiée chez Marpon et Flammarion. Je la recommande, non pas aux petits enfants qui n'ont guère besoin de textes authentiques et de savantes dissertations, mais aux lettrés. Elle est d'un texte exact et d'une impression élégante ; elle ne contient que les contes qui sont certainement de Perrault, et elle les contient tous,

avec les dédicaces, préfaces et postfaces de l'auteur. M. André Lefèvre y a ajouté une biographie, œuvre de savoir précis et sûr, où la personne de Perrault est bien prise, sinon son génie apprécié à toute sa valeur, et un traité *ex professo* de mythologie transcendante, appliquée au genre de *ma mère l'Oie*. Le tout se vend quatre-vingt-dix centimes.

Charles Perrault, frère du célèbre architecte qui a conçu et édifié la colonnade du Louvre, fut à la fois l'un des beaux génies et l'un des beaux esprits de son siècle. Son activité littéraire ne commença réellement qu'en 1683, quand il eut résigné la charge de premier commis de la surintendance des bâtiments, où il avait rendu des services distingués. Il avait alors cinquante-cinq ans, un âge déjà lourd pour faire le métier d'auteur ; mais il avait, jusqu'à ce moment, peu écrit, sa charge seule l'avait occupé, et la conduite de ce qu'on appelle une grande administration n'entraîne pas une forte dépense ni une forte usure de la substance grise. Perrault se jeta, avec une fraîche ardeur, dans la querelle des Anciens et des Modernes. Desmarets de Saint-Sorlin était mort depuis sept ans ; Fontenelle, qui donna cette année même (1683) *les Nouveaux Dialogues des morts*, n'avait pas plus de vingt-six ans et ne possédait pas encore l'autorité. Charles Perrault, goûté du roi, ancien lieutenant très en crédit de Colbert, qui tenait

la feuille des pensions et encouragements littéraires, membre et meneur, en plus d'une occasion, de l'Académie française, devint tout naturellement le chef de chœur des Modernes contre les Anciens. Il ranima la querelle, en l'aigrissant un peu, par son poème *le Siècle de Louis le Grand* (1687). Il la soutint vigoureusement par ses *Parallèles des Anciens et des Modernes* (1688-1698).

Cette querelle des Anciens et des Modernes n'a pas été du tout oiseuse, comme le donne trop souvent à entendre son historien H. Rigaud. Elle a exercé une influence sensible et heureuse sur la formation et le développement du génie français. Qui avait tort? Qui avait raison? Les Anciens ou les Modernes? Les Modernes et les Anciens.

Les Anciens : Boileau, Racine, La Bruyère, La Fontaine, etc., apportaient dans la dispute un argument qui mettait en pièces tous ceux de l'adversaire : c'était leurs ouvrages. Les Modernes, sur le premier moment, parurent vaincus. Mais bientôt le XVIIIe siècle tout entier, Marivaux, avec son réduit enchanté; Favart, avec son village où parle le naturel; Gresset, avec les délices de son couvent de Nevers; Beaumarchais, avec son éblouissant *paseo* de Séville; Jean-Jacques, avec les *Confessions;* Voltaire, avec ses notes sur le *Siècle de Louis XIV*, son *Essai sur les Mœurs*, ses *Contes et Romans;*

vingt autres encore justifièrent la maxime capitale des Modernes : qu'un Français pouvait tirer de son inspiration propre et du fonds de mœurs où il vivait des sujets et des ouvrages qui ne devraient rien à l'antiquité et qui soutiendraient la comparaison avec elle. Les Modernes avaient un second précepte sur lequel ils revenaient souvent ; c'est que la religion chrétienne toute pure et la foi chrétienne ne sont pas une moindre source de sentiments et d'images poétiques que les fables et les mythes des anciens. Racine réclama, comme Boileau, contre la doctrine ; mais, en pleine publication des *Parallèles*, il donna *Esther* (1689) et *Athalie* (1697). Un des Modernes, et peut-être le plus acharné de tous, lui avait certainement montré le chemin. Desmarets de Saint-Sorlin avait écrit en 1673 un poème d'*Esther*.

Sur la poésie épique et tragique de la Grèce, tout en la dénigrant, Perrault et son groupe ont fait quantité d'observations justes, profondes, originales, qui échappaient à Boileau et à ses amis. Sur tout sujet littéraire, aussi bien que sur la Grèce, Perrault et son groupe ont émis et répandu des vues fécondes qu'ont reprises ou retrouvées depuis, en les portant à plus de précision et de conscience de soi, en les agrandissant, en les élevant, Lessing, Herder, Wolff et Gœthe, Diderot et d'Alembert, Chateaubriand et madame de Staël. Le germe a fructifié. L'erreur de

tous les Modernes, l'un après l'autre, de Bois-Robert, de Desmarets, de Fontenelle fut de prétendre joindre l'exemple au précepte. Quand les gens de goût lisaient les *Pastorales* de Fontenelle, après ses *Nouveaux Dialogues des morts*, il leur semblait bien que Fontenelle n'avait pas vaincu Théocrite. Perrault commença par commettre la même faute courageuse que ses prédécesseurs et ses compagnons de combat. Lui aussi, en même temps qu'il prêchait les bonnes maximes, se mit à les appliquer intrépidement. Il composa l'idylle héroïque de *Saint-Paulin*, en six chants, moderne, à ce qu'il disait, et chrétienne (1686). Mais, hors le choix des personnages et du sujet, rien n'est inantique dans le *Saint-Paulin;* tout y est déplorablement suranné; tout rappelle les anciens moules, mais déformés; c'est du Virgile contourné, dilué, affadi, aplati. Ce *Saint-Paulin* donne l'avant-goût des épopées de l'époque impériale et des définitions ingénieuses par périphrase, chères à l'école de Delille; c'est tout le moderne qu'inventait Perrault, passant de la spéculation à la pratique. Il fit ensuite *Grisélidis*, où l'on peut cueillir çà et là des choses charmantes (1691); cette fois, il entrevoyait la direction juste. Il fit *Peau d'Ane* en vers (1694); il brûlait. Ce n'était pourtant pas encore *Peau d'Ane* en vers qui pouvait passer pour du moderne de bien haut prix.

Tandis que Perrault cherchait, de parti pris, le moderne sans le rencontrer, il le rencontra tout à coup sans le chercher. Un jour qu'il ne s'en doutait pas, de son cerveau, mis en mouvement par un enfant, jaillirent quarante pages les plus nourries de choses et de notations diverses, les plus légères d'allures qu'on ait écrites dans notre langue. Ce sont les *Contes de ma mère l'Oie*. Par ces contes, Perrault créa de toutes pièces un genre intégralement neuf. Il n'en avait eu de modèles ni chez les Grecs, ni chez les Romains, ni, quoi qu'on ait dit, chez les Bas-Bretons. Il n'a transmis son secret à personne, ni en France ni ailleurs. Les frères Grimm ne lui ressemblent point et n'en approchent pas, ni madame d'Aulnay, ni l'honnête Charles Deulin, notre contemporain, dont Sainte-Beuve, qui ne laissait rien échapper, admira tout de suite *le Poirier de misère*; mais ce n'était pas Perrault.

Comment Perrault s'y était-il pris?

Perrault, en quittant les affaires, s'était consacré à l'éducation de ses enfants tout autant qu'aux lettres. Il aimait les contes de nourrice; son fils ne les haïssait pas. Il en choisit quelques-uns dans le fonds indéterminé de la tradition populaire, et il leur donna figure pour son amusement et pour celui de son petit élève. M. André Lefèvre fait ici une supposition très fine; c'est que, avant d'écrire ses

Contes, Perrault se les sera fait raconter par ce fils âgé de dix ans, et que, de chaque légende, il n'aura retenu et fixé dans sa rédaction définitive que les circonstances restées en saillie dans l'esprit de l'enfant. Je suis tenté de le croire comme M. Lefèvre, et d'expliquer par l'emploi de ce procédé plus d'une qualité rare des *Contes*. C'est un prodige avec quelle sûreté l'imagination, en fraîcheur et en appétit, de l'enfance tombe toujours sur la vraie proie. Voilà comment Perrault, aidé d'un bambin, fit enfin du pur moderne, qu'il n'avait pas réussi à faire avec le précieux secours des traités et des raisonnements de Bois-Robert, de Desmarets, de Fontenelle, avec sa propre esthétique !

Oh ! que tout, dans ces Contes, est bien, en effet, spontané et moderne ; les personnages, le récit, les accessoires du récit, le public auquel s'adresse le récit. Personne, parmi les Anciens, n'a écrit de ce style. Parmi les Anciens, personne ne s'est avisé d'écrire spécialement pour les tout jeunes enfants ; c'est un hasard si les livres bibliques, les navigations de l'*Odyssée*, les légendes d'Hérodote sont accommodés à l'esprit de l'enfance. Encore est-il vrai de dire que, dans l'*Histoire sainte*, la vénération religieuse change à l'enfant le goût de son plaisir, et que tout ce que content de fables Homère et Hérodote est bien extraordinaire pour lui et ne lui

sied guère avant l'âge de onze à douze ans. Au contraire, dans ce que conte Perrault non seulement tout est à sa taille et selon ses attitudes préférées, mais encore tout est de sa compagnie particulière. L'enfant retrouve là tout ce qui a été l'objet de ses premières surprises, tout ce qui a provoqué en lui les premiers mouvements perceptibles de l'âme et les premiers pétillements de l'imagination : le chat, son bon camarade, dont la gentillesse fait son amusement et son admiration ; l'énorme citrouille du jardin, qu'il n'a pu enserrer de ses petits bras et qui est bien assez grosse pour cacher un carrosse au dedans d'elle ; les lézards, après lesquels il a couru en vain, ébloui par leur livrée étincelante et chamarrée ; la souricière où, dès le lever, encore en chemise et pieds nus, il se dépêche d'aller voir s'il ne s'est pas englué pendant la nuit une jolie petite souris grise ; l'escabeau, sous lequel il se glisse pour écouter en cachette papa et maman, ce qui est très vilain, mais quelquefois profitable ; le trou de la serrure par lequel il plongeait hier, hissé sur une chaise, un œil avide dans la chambre réservée ; et que de splendeurs, égales à la parure de *Peau d'Ane*, il y a contemplées ; enfin tout là-haut, le grenier, l'une de ses fascinations, qu'il a découvert et exploré seul, par une belle après-dînée, aussi ravi de lui-même que s'il s'était ouvert des chemins vers

les terres vierges et des Atlantides inabordables. Il connaissait le loup bien avant qu'on le lui ait montré à la ménagerie. Au loup, au loup ! ce monosyllabe effrayant est venu plus d'une fois l'arrêter court quand il était tout petit, — car maintenant il est si grand ! — au beau milieu d'une fièvre de gaieté ; sa figure alors est restée fixe et il a éprouvé dans le silence le sentiment solennel et délicieux de la terreur. La forêt aussi, près de la ville, la forêt du Petit-Poucet sans doute, lui a fait grand'peur un jour qu'il s'y était attardé en compagnie de son père. La pluie est arrivée, et les grondements du tonnerre et les ombres épaisses : quel soulagement, quelle joie quand, trempés et exténués tous deux, ils ont aperçu, d'un carrefour du bois à travers les branches, bien loin, bien loin, à cinq cents pas au moins, une lumière dans une cabane ! Perrault entoure les enfants de merveilles et il les jette dans ses aventures, mais sans les dépayser et sans les désorienter. S'ils n'ont jamais vu Barbe-Bleue ou des ogres ou des ogresses, ils ont bien souvent rencontré à la promenade le mousquetaire et l'officier de dragons qui tuent Barbe-Bleue ; bien souvent, leur chère maman, quand elle était contente d'eux, leur a arrangé un bon plat à la sauce Robert, qui est la sauce à laquelle l'ogresse aime à manger les petits enfants bien dodus. Aussi le choix ingénieux des

détails accoutumés leur rend tout sensible, présent et croyable.

Perrault contraste avec l'ensemble du XVIIe siècle en ce qu'il est, dans ses contes, un poète de la maison, des choses familières, domestiques, intimes, comme de l'enfance. Il l'est plus que La Fontaine et autant que Regnard. Le soir, sous la lampe, autour de la table de famille, on peut lire ses contes à haute voix devant toute la maisonnée, y compris les gens de service. Jusqu'aux laveuses de vaisselle y repasseront leurs travaux et leurs délassements du jour, transformés en impressions poétiques. Comment Perrault a-t-il jamais pu se ranger du côté de ceux qui reprochaient à Homère et à Théocrite la vulgarité de leurs images, la bassesse des faits où ils s'arrêtent, leur diction et leurs peintures sans noblesse ! Que voilà bien l'effet ordinaire du parti pris et des théories toutes faites ! L'un des charmes de Perrault est de ressembler sur ce point, sans le vouloir et tout en restant lui-même, à Théocrite et à Homère. Perrault se garde bien de ne pas donner à nos yeux la fête de la riche vaisselle de Barbe-Bleue, à notre imagination la régalade des parties de campagne que Barbe-Bleue offrait aux dames :

« ...Ce n'était que parties de chasse et de pêche, que danses et festins, que collations. *On ne dormait*

point et on passait toute la nuit à se faire des malices les uns aux autres... »

Il n'a pas plus peur qu'Homère de nous laisser voir le bon appétit de ses héros et de nous dire la bonne viande que le boucher a fournie :

« ...Les enfants du bûcheron se mirent à table ; ils mangèrent d'un appétit qui faisait plaisir au père et à la mère, à qui ils racontaient la peine qu'ils avaient eue dans la forêt, en parlant presque toujours tous ensemble... »

Rincer une cruche, décrotter un marmot ne sont pas non plus des images qui le dégoûtent :

« ...La mère dit : « Et toi, Pierrot, comme te voilà » crotté ; viens que je te débarbouille. » Ce Pierrot était son fils aîné, qu'elle aimait plus que tous les autres, parce qu'il était un peu rousseau et qu'elle était un peu rousse... »

Ne sentez-vous pas le relief et le charme de ces tableaux, faits de ce qu'il y a de plus bas ?

Et cette sculpture de fille de ménage à la fontaine :

« ...*Et rinçant aussitôt sa cruche*, elle puisa de l'eau

au plus bel endroit de la fontaine et la lui présenta, *soutenant toujours la cruche*, afin que la pauvre femme bût plus aisément... »

Et la vivacité du paysage, et les champs, et les bois avec leurs bonheurs et leurs peines! Je recommande les six lignes suivantes à nos gentilles fillettes de Paris, qu'on voit se presser, les après-midi de dimanches, vers la station prochaine, par tous les sentiers de Montfermeil et de Meudon, fatiguées, haletantes, les joues toutes rouges, les bras chargés d'un faisceau de coquelicots, de bleuets et de boutons d'or :

« ...Le loup se mit à courir de toute sa force par le chemin qui était le plus court, et la petite fille s'en alla par le chemin le plus long, *s'amusant à cueillir des noisettes, à courir après des papillons, et à faire des bouquets des petites fleurs qu'elle rencontrait...* »

Qu'est-ce qu'il y a là dedans? Rien du tout! Rien que la justesse et la fraîcheur de la sensation, rien que la poésie. Je n'en finirais pas de citer. Je pourrais citer encore le drame bucolique, si alerte, du chat et du lapin, quand « un jeune étourdi de lapin entre dans le sac et que le maître chat, tirant aussitôt les cordons, le prend et le tue sans miséri-

corde ». Je pourrais signaler l'admirable passage des enfants perdus dans la forêt (*Petit Poucet*). Tous les traits poétiques s'en incrustent sur l'esprit, comme les rayons de lumière sur l'objectif du photographe.

La sobriété et la limpidité de la composition sont merveilleuses. M. André Lefèvre note fort à propos que Perrault n'use des fées et de la féerie qu'avec une discrétion infinie. Tout est expliqué et préparé dans ses récits, presque tout, par des causes naturelles. De cinq en cinq lignes, on assiste à un événement, à une scène, à un drame nouveaux; et pourtant on ne reçoit aucune fatigue de la diversité de ce *panorama*; il n'en résulte ni longueurs ni confusion. Le plus long de ces contes, *le Petit Poucet*, ne remplirait pas trois colonnes du *Journal des Débats*, et, quand on l'a fini de lire, le souvenir — tant il est rempli sans surcharge! — qu'on ne l'est pas par plus d'aventures qu'en lisant *les Trois Mousquetaires* et *Monte-Cristo!* C'est aussi une merveille que le style; comme il fait tout vivre! comme il dessine tout nettement! combien il a de tenue et de simplicité en même temps, il est varié! La crudité et l'élégance, l'ingénuité et la finesse, le drame attendrissant et la comédie s'y fondent en un même ton, uni et nuancé. Encore un caractère de ce style: M. Taine a observé, de La Bruyère et de Saint-Simon, que, seuls parmi les écrivains de leur siècle, ils relèvent

le détail physiologique; Perrault n'y manque pas non plus. Voyez ce portrait parlant des sept filles de l'ogre :

« ...Ces petites ogresses avaient toujours le teint fort beau, parce qu'elles mangeaient de la chair fraiche comme leur père ; mais elles avaient de petits yeux gris et tout ronds, *le nez crochu et une fort grande bouche*, avec de longues dents fort aiguës et fort éloignées l'une de l'autre... »

Remarquons aussi, remarquons bien le dialogue de Perrault ! Il n'en est pas de mieux en scène, comme on dit dans la langue technique du théâtre. Je voudrais que, dans une matinée d'enfants, un diseur ou une diseuse de premier ordre débitât l'entretien de Barbe-Bleue avec sa femme lorsque celle-ci, au retour du maître, lui représente la clef accusatrice :

« ...Après plusieurs remises, il fallut apporter la clef. La Barbe-Bleue, l'ayant considérée, dit à sa femme : Pourquoi y a-t-il du sang sur cette clef ? — Je n'en sais rien, répondit la pauvre femme, plus pâle que la mort. — Vous n'en savez rien ! reprit Barbe-Bleue ; je le sais bien, moi. Vous avez voulu entrer dans le cabinet ! Eh bien, madame,

vous y entrerez et irez prendre votre place auprès des dames que vous y avez vues. »

M. Coquelin (ou madame Judic) ferait tour à tour la grosse voix sur le discours de Barbe-Bleue, et une voix douce et défaillante sur le mot de réponse de la femme. Et vous verriez se peindre instantanément l'épouvante sur toutes ces mines d'enfants, avec un léger sourire errant sur leurs lèvres!

Ai-je dit tous les mérites des *Contes de ma mère l'Oie*? Je n'en ai pas encore signalé le principal : la langue. Cette langue des contes, avec la plénitude, la force, la simplicité et la netteté de son vocabulaire et de sa phrase est, comme la matière même des contes, une conquête que Perrault a faite sur le peuple, seul dépositaire et seule source, ainsi que l'enseignait Malherbe, des bonnes qualités du langage, seul gardien du parler sain et dru. La langue française, dans ce petit livre unique, paraît au point et adaptée comme nulle part ailleurs dans les ouvrages du XVIIe siècle. Dans la langue de Corneille, dans celle de Bossuet, dans celle de La Bruyère, dans celle même de Racine, nous trouvons aujourd'hui bien du déchet, du bois mort, de la ferraille, de la friperie, quelquefois de l'obscurité, qui résulte comme d'un changement de jargon. Rien n'a passé de la langue dans laquelle Perrault nous

a conté *le Chaperon rouge*, *Barbe-Bleue*, *le Chat botté*, *Cendrillon* et *le Petit Poucet*. Je laisse de côté *la Belle au bois dormant*, où Perrault ne montre pas encore qu'il soit tout à fait maître de son instrument, et *Riquet à la houppe*, dont le sujet prêtait trop à l'ingéniosité et l'exigeait trop. Les cinq contes auxquels je me tiens sembleraient écrits de ce matin, s'il était permis de supposer que notre idiome actuel a gardé ce naturel achevé, cette flexibilité dans la solidité. Aucun terme de ces cinq contes n'est fané, aucun son n'en est fêlé. Perrault, à la vérité, a fait exprès de sertir dans sa prose un certain nombre de locutions et de formules qui, au XVIIe siècle, étaient déjà depuis longtemps tombées en désuétude à la cour et à la ville, si ce n'est dans les bourgs de Touraine, de Saintonge et d'Aunis. Ces locutions faisaient partie de son merveilleux spécial ; elles y ajoutaient du mystère. Il les a si bien choisies et si heureusement enchâssées qu'elles restent jeunes, à travers les âges. Par exemple : « Tire la chevillette, la bobinette cherra. » C'est encore tout battant neuf, cela. La chevillette ! La bobinette ! On dirait d'un joujou exotique qui frétille entre les mains d'un petit diable de dix ans ! On dirait le rire argentin de l'enfance.

Les *Contes* obtinrent le succès dès leur apparition. Je ne crois pourtant pas que Perrault se soit douté, avant de mourir, des vertus exceptionnelles de son

petit livre, ni qu'en le composant, il avait façonné son *œre perennius*. Il n'a point osé mettre son nom aux *Contes*, de son vivant; d'où l'on est autorisé à conclure qu'il estimait que cette bagatelle n'était pas trop digne d'un homme qui avait eu l'honneur d'écrire *Saint-Paulin*, à la confusion de l'antiquité grecque et latine. Il a fait un chef-d'œuvre égal à tous ceux de son siècle, et il n'a pas su ce qu'il faisait, lui, critique si ingénieux! Il y a aussi une autre chose qu'il n'a pas vue du tout, à ce que nous assure M. Lefèvre, qui est homme de goût et de discernement, mais mythologue. Il paraît qu'il est prouvé par la linguistique, unie avec la haute mythologie, que les *Contes* de Perrault, en leur substance, ne sont qu'une dégénérescence vile des plus beaux mythes cosmiques. Le loup qui croque le petit Chaperon rouge, Barbe-Bleue, le Chat botté, ne représentent rien autre que le Soleil à l'état de dégradation, le Soleil, déchu de son rang de maître de l'univers; le Chaperon rouge est l'Aurore, que dévore chaque matin le Soleil, et le Petit-Poucet a sa racine dans la Grande-Ourse, d'où il s'est laissé dégringoler.

Franchement, Perrault ne pouvait pas savoir ça.

VII

La Fiammina contre _Odette_. — L'ancienne liberté de translation et de traduction. — Virgile et Segrais. — Histoire curieuse d'une épigramme de Voltaire. — Gœthe et Pierre Leroux. — Sagesse et réserve sur ce point des Anglais.

Les avocats ont plaidé; l'avocat général a donné ses conclusions, et, avant peu le tribunal de première instance de la Seine aura prononcé son jugement dans l'affaire *Fiammina* contre *Odette.*

Nous attendons ce jugement sans curiosité parce que l'action intentée par M. Mario Uchard à M. Victorien Sardou est sans objet. M. Uchard n'accuse pas M. Sardou du délit de contrefaçon, prévu et puni par le Code pénal ; il n'a pas, en effet, porté plainte au procureur de la République. Il se borne à accuser son confrère de plagiat et à réclamer de lui, de ce fait, des dommages-intérêts. C'est, jusqu'ici, la

jurisprudence constante des cours et tribunaux qu'en thèse générale le plagiat n'ouvre de droit à l'indemnité pour l'auteur pillé que si celui-ci parvient à démontrer par des faits certains que l'œuvre du plagiaire nuit au débit de l'œuvre originale. Comment M. Uchard ferait-il la preuve d'un dommage reçu? Il y avait près de vingt ans qu'on ne jouait plus *la Fiammina*, lorsque *Odette* a commencé, au Vaudeville, sa fructueuse carrière, aujourd'hui terminée. *Odette* n'a donc pas dans le passé arrêté le cours des représentations de *la Fiammina*, et il n'est pas probable que dans l'avenir *Odette* nuise plus à *la Fiammina* que par le passé; car il ne paraît pas qu'aucun directeur parisien songe de longtemps à reprendre *Odette*.

C'est bien un peu la faute du juge, si l'on vient l'importuner d'un litige aussi déraisonnable. Le juge, depuis environ trente ans, n'a montré que trop de goût à se mêler de quantité de choses qui ne sont pas de sa compétence et à s'attribuer, à coups d'arrêt, la décision de quantité d'affaires que le bon sens de la vieille France abandonnait au libre jugement de tous et de chacun. De même que le juge a allégué l'intérêt des familles et nos lois contre la diffamation pour porter la main sur l'histoire elle-même et ses droits, de même il s'est servi de la loi de juillet 1793, relative à la propriété littéraire, et des

lois qui en sont dérivées de 1793 à 1865, pour resserrer un peu plus que de raison le domaine public de l'esprit. Aussi devait-il arriver à la fin que les auteurs, agissant chacun en son particulier, lui demanderaient plus qu'il ne peut ôter à tous ensemble pour l'attribuer à un seul. C'est le cas de M. Uchard. Ne sachant plus à quel saint se vouer pour se tirer d'un débat tout intellectuel, où il s'est mal engagé, M. Uchard a songé naturellement au juge et à ses arrêts antérieurs, et du fond des lacets, où il s'est lui-même embarrassé et où M. Sardou le secoue d'une main sans pitié, il élève une plainte gémissante vers le tribunal qui a rendu les fameux jugements de 1867 contre la porcelaine, usurpant sur la chromo-lithographie et le pain d'épice, usurpant sur le bronze. D'autres suivront M. Uchard. Et voilà comment notre siècle va mettre de plus en plus en éloquents plaidoyers, en conclusions et en arrêts fortement motivés, des querelles littéraires qu'en 1701, souvenez-vous-en, souvenez-vous-en, on eût mises tout bonnement en ponts neufs.

Les lois et décrets de 1793, 1810, 1844, 1854 et 1866 accordent aux auteurs et à leurs représentants légaux le droit exclusif de vendre, distribuer et faire distribuer, de représenter et faire représenter leurs œuvres pendant un laps de temps qui comprend la durée de la vie de l'auteur, augmentée d'un nombre

d'années dont le chiffre a été successivement porté de dix à vingt, à trente et à cinquante. Voilà quelle est cette « propriété littéraire » dont on parle tant. Telle que nos lois la règlent jusqu'à présent, ce n'est pas « la propriété »; c'est une jouissance temporaire. La loi primitive, celle de juillet 1793, se sert, il est vrai, du terme de « propriété ». La loi de 1866 emploie le terme, plus juste et plus en conformité avec l'histoire de notre droit public, de « droits accordés ». Ce n'est pas ici le lieu de rechercher si, en certains cas faciles à déterminer, les droits privatifs, industriels et commerciaux, de l'auteur, de l'éditeur et de leurs héritiers n'auraient pas dû, dans l'intérêt supérieur du droit de l'esprit humain, être limités, quant à l'exercice et à l'application aussi bien que quant à la durée. Il nous suffit de remarquer qu'il n'y a certainement aucune objection à élever contre la nature du droit conféré aux auteurs par la loi de 1793 et ses dérivés. Le principe fondamental en est équitable et sensé.

Pendant longtemps, la jurisprudence s'en est tenue au principe fondamental posé par la loi de 1793, sans l'étendre ni l'élargir par l'interprétation. Jusque vers 1855 et 1860, le juge s'est strictement guidé sur la sage distinction que les arrêts du Conseil, avant 1789, établissaient entre le plagiat, délit tout intellectuel et moral, dont la puissance publique ne

saurait vouloir connaître sans excéder son droit et ses moyens, et la contrefaçon, délit relatif à l'exercice du commerce, délit brutal et matériel, qu'il n'y a aucune difficulté juridique à saisir et à réprimer. Durant la période comprise entre 1793 et 1860, le juge s'est attaché, avant tout, à respecter et à défendre la liberté de translation des sujets et des idées d'un genre dans un autre. Il admettait qu'on pouvait emprunter à un roman le sujet d'un drame (affaire Boigne contre Scribe, 1854). S'il lui arrivait d'accorder une indemnité à l'auteur d'un roman qu'un autre auteur avait transformé en pièce de théâtre, il fixait vraiment l'indemnité au plus juste taux (affaire Paul de Musset contre Labiche). Il ne contestait pas d'abord la liberté de traduire. Si en 1840, dans l'affaire Rosa contre Gérardin (traduction en espagnol sur territoire français d'un *Traité élémentaire de chimie,* publié en français), il déclarait que la traduction pouvait être contrefaçon, c'était à propos d'une espèce où le commerce de la librairie, et non point l'art, était intéressé. Dans les cas de cette sorte, le juge prenait soin d'indiquer, par ses considérants, que, pour une espèce où il s'agirait d'une œuvre poétique, comportant l'inspiration, le génie, l'emploi de talents distingués, il se réservait la faculté de décider tout autrement. A partir de 1851 a été inaugurée, dans l'interprétation de la loi de 1793,

une ère nouvelle qu'on peut définir l'ère des conventions littéraires internationales. Celles-ci ont été négociées sous l'empire de plus en plus marqué d'une opinion erronée et dangereuse, celle qui consiste à confondre le plagiat avec la contrefaçon, l'imitation et la traduction avec le plagiat. Une déviation, d'abord peu sensible, a commencé à se produire, vers ce temps, dans la jurisprudence. Le juge a molli sur la distinction fondamentale entre la contrefaçon et le plagiat. Le système où il s'est engagé en matière de propriété artistique a influé d'une façon malheureuse sur ses doctrines en matière de propriété littéraire. Rendons cependant à la magistrature cette justice, qu'elle subit à regret un entraînement qui lui vient des erreurs du dehors, et qu'elle n'a pas encore tout à fait abandonné les saines maximes d'autrefois. La preuve en est dans les conclusions qu'a présentées M. Roulier en ce qui concerne Uchard contre Sardou. Ces conclusions sont extrêmement prudentes et judicieuses, parce qu'elles sont d'un véritable lettré.

Si la magistrature se retient encore sur la pente glissante, le gouvernement et le législateur, eux, s'abandonnent. C'est le gouvernement qui signe les conventions internationales sur la propriété littéraire ; c'est le législateur qui les consacre, et elles vont bon train, les conventions. Elles s'inspirent

sans aucune hésitation de la maxime, que le romancier, le dramaturge, le poète a droit non seulement sur le texte de son œuvre, mais encore sur les produits de toute opération de l'esprit dont son œuvre a pu être ou paraître l'origine, le point de départ, l'étoffe et le stimulant. Il était bien difficile que des conventions internationales cette fausse maxime ne passât pas plus ou moins dans la jurisprudence et il est à craindre qu'elle y devienne dominante. Ainsi des genres littéraires tout entiers ont perdu ou vont perdre leur liberté. Défense désormais de transporter un ouvrage d'une langue dans une autre sans la permission de l'auteur, avant dix années écoulées! Défense de reproduire un sujet, un plan, des caractères déjà développés par un auteur vivant, même quand on sentirait en soi l'inspiration et que le préoccupant ne serait qu'une mazette vouée à la fabrication d'ouvrages sans verve et sans style! Défense de mettre en vers l'ouvrage dramatique composé en prose par un autre! Défense, sous peine de dommages-intérêts qui peuvent être considérables, et qui sait? de saisie, de prendre dans un roman dont en n'est pas l'auteur le sujet d'une pièce de théâtre ou respectivement dans une pièce de théâtre le sujet d'un roman! Défense désormais à Scribe d'écrire *les Huguenots;* c'est une adaptation, mal déguisée, de la *Chronique de Charles IX!* Défense à Planard de

composer *le Pré aux Clercs ;* ce n'est pas un chef-d'œuvre inspiré d'un autre chef-d'œuvre, c'est une adaptation, impudemment déclarée, de la même dite *Chronique de Charles IX!* Défense à Favart de tirer d'un conte en prose de Marmontel la comédie en vers *les Trois Sultanes!* Mais quoi! le conte de Marmontel est couci coucette, et il y a dans la comédie de Favart une grâce souveraine. Qu'importe!

De par le roi, défense à Dieu
De faire miracle en ce lieu!

De par le roi, défense à l'esprit de faire œuvre d'esprit, à l'art de faire œuvre d'art, au génie d'être le génie!

Il n'y a pas encore un mois, nous avons signé avec l'Allemagne un traité par lequel le droit de traduction d'un ouvrage de l'allemand en français et du français en allemand est attribué exclusivement à l'auteur de cet ouvrage pendant une période de dix années, à partir de la publication. Nous avions déjà avec d'autres peuples des conventions semblables. Celle-ci est de beaucoup la plus notable; elle frappe, elle suspend la liberté de la traduction justement pour les deux langues qui ont démontré par les exemples les plus éclatants que la traduction est un genre littéraire qui ne le cède à aucun autre. Tra-

duire, c'est contrefaire, disent les jurisconsultes et les diplomates. La littérature française et la littérature allemande sont là pour protester contre leur formule. En allemand et en français du moins, traduire, c'est créer; traduire, c'est lutter, égaler et vaincre. Voici un ouvrage à traduire; et je suis, je suppose, le bon lutteur. Avec la certitude de l'inspiration, je discerne que la traduction de l'ouvrage, si c'est moi qui la fais, enrichira ma langue maternelle d'un modèle de beau langage. Et il dépendra de l'auteur étranger et du libraire étranger de m'écarter pour confier la besogne d'art où j'aspire à quelque scribe laborieux, avec lequel ils sont en rapport de commerce! Il dépendra d'eux d'enchaîner en moi le talent qui m'est propre! Je suis Voss et, si j'ai Homère pour contemporain, vos traités m'interdiront de donner l'*Iliade* et l'*Odyssée* à l'Allemagne! Je suis Schlegel, et, si Calderon est vivant et que mon nom lui soit inconnu, ou que mon nez lui déplaise, ce n'est pas moi qui ferai faire aux Allemands connaissance avec *le Prince Constant* et *l'Alcade de Zalamea!* Je suis Amyot, et je ne pourrai pas façonner en français les *Vies des Hommes illustres!* J'ai cité le nom de Voss le premier. C'est que sa traduction d'Homère en vers est un véritable mot-à-mot, et que cette traduction, par cela même qu'elle est littérale, donne bien plus de force à mon

argumentation. Qui oserait dire que la traduction de Voss, toute littérale qu'elle soit, n'est pas en même temps une œuvre de la plus pure comme de la plus haute originalité germanique? Qui oserait nier que traduire, comme l'a fait Voss (à plus forte raison comme l'a fait Amyot), ce soit littérairement inventer, selon la plus rigoureuse acception du terme d'invention littéraire? Qui pourrait lire certaines parties d'Homère, entre autres le cinquième chant de l'*Odyssée*, dans le texte grec d'abord, dans le texte allemand ensuite, et ne pas reconnaître que Voss fait apercevoir dans Homère des charmes, des grâces, un sel poétique, qu'il n'ajoute pas à l'original, mais que le grec cachait un peu et que l'allemand découvre?

Arrêtons-nous sur ce phénomène singulier du miroir mutuel des langues, qui donne à la fois transmutation et ressemblance. — Mais, dira quelqu'un, le procès *Odette-Fiammina?* — Nous y sommes en plein, nous y sommes plus que si nous en traitions directement. La belle affaire qu'*Odette* et *la Fiammina!* C'est les principes littéraires engagés qui sont tout.

Or, le principe que j'entends démontrer d'abord contre tous ceux qui traquent et la liberté de traduction et la liberté d'adaptation, c'est que la simple translation, d'une langue à une autre, d'une œuvre

d'imagination (roman, drame, poésie) exige ou suppose la dépense d'un talent original dont l'auteur qui traduit ne doit en saine comptabilité littéraire, nul compte à celui qui est traduit. J'aurai fait ma démonstration palpable et sur le vif, si, au lieu d'invoquer l'*Odyssée* d'Homère et celle de Voss, que ni vous ni moi n'aurions le temps de parcourir aujourd'hui tout entière; si même, au lieu d'appeler en témoignage Amyot et Plutarque qui, pour nous conter en grec et en français une seule de leurs *Vies*, celle des deux Gracques ou celle d'Alcibiade, exigeraient de nous une matinée de loisir, je prends une courte tirade en vers ou mieux encore deux ou trois distiques, et si je fais voir qu'un écrivain supérieur ne saurait traduire en vers même un tout petit distique sans y mettre beaucoup du sien, et de ce qu'il y a dans ce sien de plus sien et de plus particulier. Que dites-vous des deux vers suivants que Damœtas débite dans sa joûte poétique avec Ménalque ?

O quoties, et quæ nobis Galatea locuta est!
Partem aliquam, venti, Divûm referatis ad aures!

Quelle plus simple et plus fraîche expression peut-on imaginer d'un murmure d'amour, sous les saules, le long du ruisseau courant? N'est-ce pas qu'il semble au premier abord impossible qu'en traduisant ces

deux vers de Virgile, sans presque y rien changer, on fasse mieux ou autre chose que Virgile? Voici comment les a transposés un Français du XVII[e] siècle, Segrais, je crois :

O les discours charmants! ô les divines choses,
Qu'un jour disait Almise, en la saison des roses;
Doux zéphyrs, qui régniez alors dans ces beaux lieux
N'en portâtes-vous rien aux oreilles des dieux?

En citant ces vers, je ne cherche pas qui a le mieux dit, de Virgile ou du poète français. Je cherche si traduire, c'est contrefaire, ou si traduire, c'est inventer. Eh bien! je le demande, quels vers de notre langue ont une allure plus française, et qui sente mieux son cru que ces vers-là? Qui, ne les ayant pas us d'abord dans Virgile, croirait qu'ils sont empruntés et traduits de Virgile? Est-ce que le mot « divin » employé par notre Français dans un sens que ne comporte pas le génie de la langue latine; est-ce que l'attribut complémentaire « en la saison des roses » d'un effet si gracieux et si vif; est-ce que ce « doux zéphyrs » qui n'a pas ! vérité rustique de *venti*, mais qui n'en a pas non plus la sécheresse; est-ce que la substitution du mode interrogatif au mode impératif dans l'apostrophe :

N'en portâtes-vous rien aux oreilles des dieux?

... que ces gentils riens, qui sont tout, ne font pas passer le traducteur à l'état d'inventeur, les vers ... à l'état de vers qui sont nés français, ... sensation ... à l'état de sensation toute ..., qui sort sans mixture ... sans scories du creuset d'or de l'imagination française? Est-ce qu'ici ... formule *traduit et imité de*... n'équivaut pas à la formule « transformé et recréé »?

Voyons autre chose. Voici un quatrain de l'Anthologie grecque, l'un des plus jolis, le quatrain de Laïs vieillie :

Moi, dont le faste s'est ri de la Grèce; moi qui ai eu à ma porte l'essaim des jeunes amoureux, Laïs, à la déesse de Paphos je rends ce miroir, puisque m'y voir telle que je suis, je ne le veux : telle que ..., je ne le peux. »

. . . . epei toiê men orasthai
... oiê d'ên paros ou dunamai.

... traduit ainsi ces deux derniers vers :

... Vénus, puisqu'elle est toujours belle;
... se voir en ce miroir fidèle,
... ni telle que je suis.

... passe pas le modèle; j'ai même ... remplissage. Mais le fait que le



tour naturel de la langue française permet à Voltaire de rendre en un seul mot, *je ne saurais*, le double sentiment qui n'en fait qu'un et que Laïs exprime par l'antithèse des deux verbes *ouk ethelô* (je ne le veux) et *ou dunamai* (je ne le puis), prête peut-être à ce sentiment plus d'abandon, et le fait de ramener en un seul alexandrin le présent et le passé lui donne, ce me semble, plus de légèreté.

Un troisième exemple. Je l'emprunte encore à l'Anthologie :

« Une vipère, un jour, piqua un Cappadocien ; mais elle aussi, tomba morte (*katthane*) ayant goûté à ce sang infectieux (*geusamenè aïmatos iobolou*). »

L'idée est ingénieuse ; mais que l'expression est traînante ! Bruzen de Lamartinière a repris aussi l'idée dans son *Recueil des épigrammatistes français* :

Un gros serpent mordit Aurèle :
Que croyez-vous qu'il arriva ?
Qu'Aurèle en mourut ? bagatelle.
Ce fut le serpent qui creva.

Cela est déjà beaucoup mieux. L'apposition *geusamenè aïmatos iobolou*, qui est fade et niaise, a coupé l'aile de l'épigramme qu'il alanguit. Certainement, dans le grec l'aoriste contracté *katthané* a de la force,

est-ce que ces gentils riens, qui sont tout, ne font pas passer le traducteur à l'état d'inventeur, les vers nés latins à l'état de vers qui seraient nés français, la sensation virgilienne à l'état de sensation toute neuve, qui sort sans mixture comme sans scories du creuset d'or de l'imagination française? Est-ce qu'ici l'antique formule *traduit et imité de.....* n'équivaut pas à la formule « transformé et recréé » ?

Voyons autre chose. Voici un quatrain de l'Anthologie grecque, l'un des plus jolis, le quatrain de Laïs vieillie :

« Moi, dont le faste s'est ri de la Grèce; moi qui ai eu à ma porte l'essaim des jeunes amoureux, Laïs, à la déesse de Paphos je rends ce miroir, puisque m'y voir telle que je suis, je ne le veux ; telle que j'étais, je ne le peux. »

. . . . *epei toiè men orasthai*
Ouk ethelò, oiè d'èn paros ou dunamai.

Voltaire traduit ainsi ces deux derniers vers :

Je le donne à Vénus, puisqu'elle est toujours belle;
Je ne saurais me voir en ce miroir fidèle,
Ni telle que j'étais, ni telle que je suis.

Voltaire ne dépasse pas le modèle; j'ai même supprimé un vers de remplissage. Mais le fait que le

tour naturel de la langue française permet à Voltaire de rendre en un seul mot, *je ne saurais*, le double sentiment qui n'en fait qu'un et que Laïs exprime par l'antithèse des deux verbes *ouk ethelô* (je ne le veux) et *ou dunamai* (je ne le puis) prête peut-être à ce sentiment plus d'abandon, et le fait de renfermer en un seul alexandrin le présent et le passé lui donne, ce me semble, plus de légèreté.

Un troisième exemple. Je l'emprunte encore à l'Anthologie :

« Une vipère, un jour, piqua un Cappadocien; mais, elle aussi, tomba morte *(katthané)* ayant goûté d'un sang infectieux *(geusaménè aïmatos iobolou)*. »

L'idée est ingénieuse; mais que l'expression est traînante! Bruzen de Lamartinière aiguise ainsi l'idée dans son *Recueil des épigrammatistes français :*

Un gros serpent mordit Aurèle;
Que croyez-vous qu'il arriva?
Qu'Aurèle en mourut? bagatelle!
Ce fut le serpent qui creva.

Cela est déjà beaucoup mieux. L'appendice *geusaménè aïmatos iobolou*, qui est fade et niais, a disparu de l'épigramme qu'il alanguit. Certainement, dans le grec l'aoriste contracté *katthané* a de la force.

Mais notre verbe populaire « crever » a une saveur, surtout en cette forme du passé défini, qui manque même à *katthané*. A la place où il est, dernier mot de l'épigramme, il fait balle. Réalise-t-on avec Lamartinière tout l'accomplissement de l'idée conçue par Demodocus? Pas encore, « gros serpent » est lourd; « gros » fait cheville. Et qu'est-ce que cet Aurèle? Un nom de fantaisie; il ne dit rien; il n'est pas plaisant comme devait être « Cappadocien » pour les Grecs. Arrive Voltaire. Il s'approprie deux des vers de Lamartinière, ceux qui sont drus; il souffle sur les deux autres et les remplace, et il applique tout chaud la chose sur Fréron, chair vivante.

Un jour, loin du sacré vallon,
Un serpent mordit Jean Fréron;
Que croyez-vous qu'il arriva?
Ce fut le serpent qui creva.

On a cette fois enfin l'épigramme que rêvait, informe, Demodocus, il y a deux mille ans. On en a la perfection; je ne me plains pas que cette perfection ait été achetée au prix d'un double plagiat. Je ne vois même plus le plagiat; je ne vois que le travail de taille et de polissage du diamant, qui est un travail original.

On dira sans doute que je me fais des soucis bien vains; que Plutarque, Homère, Virgile, l'Anthologie

grecque, c'est bien vieux, et que la jurisprudence ni les traités n'entravent guère la liberté de traduction à leur égard. Mais Gœthe n'est déjà pas si antique! Admettra-t-on qu'il eût pu empêcher par commandement exprès Pierre Leroux, son jeune contemporain, d'entreprendre la traduction de *Werther*, qui est l'un des modèles de la prose poétique française au XIXe siècle? Mais Alarcon, selon certains biographes, était peut-être encore vivant quand Corneille tira *le Menteur* de la *Verdad sospechosa*. Corneille, en écrivant *le Menteur*, ne s'est même pas donné la peine d'adapter son original; il ne s'est pas contenté de prendre la liberté grande de l'imiter, il l'a traduit à la bonne franquette; pour la plus forte part, *le Menteur* n'est qu'une traduction, vers pour vers, de la *Verdad sospechosa*. Il est aisé de s'en assurer en se reportant au Mémoire du savant Viguier, que M. Marty-Laveaux a inséré dans son édition de Corneille[1]. Mais on s'assurera encore plus, si l'on compare d'un esprit attentif les passages d'Alarcon, cités par Viguier, avec les textes correspondants de Corneille, que Dorante, qui ne débite que des choses traduites et tournées de l'espagnol, est Français de la plante des pieds à la pointe des

1. *Les Grands Ecrivains de la France : Œuvres de Corneille.* Paris, Hachette.

cheveux. Il n'y a rien dans *le Menteur* qui ne vienne d'Alarcon; et *le Menteur* ne contient rien qui ne soit de Corneille et qui puisse être d'un autre que lui. Admettra-t-on qu'Alarcon eût pu tenir d'une convention internationale le droit de prohiber et de confisquer *le Menteur* de Corneille? Si oui, c'est prohiber la France, c'est soumettre à confiscation le génie national français.

Nous n'avons voulu traiter que de la traduction. Que serait-ce de l'adaptation! Ç'a été pour notre langue et notre littérature un rare bonheur, ç'a été le salut que François Ier, en signant avec Charles-Quint les traités de Noyon et de Madrid, n'ait pas eu l'idée d'y joindre quelque convention annexe sur la soi-disant propriété littéraire, qui eût été analogue à celles que nous sollicitons et que nous obtenons aujourd'hui des autres nations. Pour cette seule idée qu'il n'a pas eue, François Ier mérite cent fois son surnom de « Père des Lettres ». Que fût devenu l'esprit français pendant les deux siècles où il a produit merveilles sur merveilles avec nos conventions littéraires internationales et la jurisprudence qui se greffe sur elles! Un bon tiers de notre littérature eût été supprimé.

Notre originalité la plus étonnante est d'avoir créé, en traduisant et en imitant, la littérature la plus originale qui fût jamais. Les Français en leur

meilleur temps ont été les rois de l'adaptation et de la traduction; et c'est eux aujourd'hui qui réclament avec le plus d'acharnement contre la traduction et l'adaptation! M. Uchard traîne M. Sardou devant le juge; et M. Sardou, se défendant contre M. Uchard, accuse formellement nos ministres et nos diplomates de ne savoir point protéger les auteurs dramatiques français contre les plagiaires de toute nation, notamment contre les pirates de l'Angleterre! En vain, la République française, endoctrinée et poussée par M. Sardou, a conclu avec le gouvernement de Sa Majesté britannique la convention complémentaire et interprétative du 11 août 1875, qui modifie, dans le sens des *ultimatums* de M. Sardou, le traité de novembre 1851, en vain, les deux gouvernements ont abrogé, d'un commun accord, le paragraphe 3 de l'article 4 de la convention de 1851, lequel paragraphe stipulait que ledit article « n'avait point pour objet de prohiber les imitations faites de bonne foi et les appropriations des ouvrages dramatiques aux scènes respectives de France et d'Angleterre, mais seulement d'empêcher les traductions et contrefaçons ». M. Sardou n'est pas encore content. Que lui faut-il donc?

[illegible]

[illegible] jugement Odette-Fiammina.
[illegible] — Mme Dumas-Jacquet.

Le [illegible] civil, dans [illegible] *Odette-Fia*[illegible] a [illegible] rendu. M. Mario [illegible] [illegible]de et condamn[illegible] [illegible]

Le [illegible] jugement est ce qu'il [illegible] [illegible] Il y aurait peut-être quelque chose à [illegible] aux considérants. Les considérants ne s'en tien[illegible] pas aux termes stricts des lois de 1791 et 179[illegible] ne se bornent pas à constater que M. Sardou [illegible] ni « représenté, vendu et distribué » tout ou pa[illegible] de *la Fiammina*, ni causé à M. Uchard aucun do[illegible] mage appréciable par suite d'une violation de l'u[illegible] ou l'autre des deux lois précitées. Ils prono[illegible]

extenso un jugement littéraire sur *Odette* et *la Fiammina*. Ils constituent un chapitre sommaire, mais en forme, de dramaturgie comparée. Le tribunal a le goût fin; ce n'est pas de quoi nous sommes en peine. Le tribunal a discerné et dit avec la justesse du critique le plus sagace quelles circonstances particulières servent à engendrer dans *Odette* un pathétique et un intérêt dramatique, différents de ce qu'on remarque dans *la Fiammina*. Mais convient-il au juge de se faire apologiste ou censeur littéraire? Je ne le crois pas. C'est là l'office du public seulement et de ceux qui sont d'entre le public.

Pour aujourd'hui ne chicanons pas; félicitons-nous sans réserve de ce que le juge, en l'espèce, ait bien jugé, et par d'excellents motifs. Le sixième considérant, qui est de principe, est ainsi conçu :

« Attendu qu'il appartient au juge d'apprécier si, malgré les différences destinées *à masquer son usurpation*, l'écrivain, qui est venu en second lieu, *a simplement emprunté* l'œuvre de son devancier, ou si, malgré des ressemblances inévitables, *il a conçu et exécuté une œuvre véritablement personnelle...* »

A la vérité, il eût été préférable que le juge, au lieu de dire *masquer son usurpation*, eût dit en pre-

... même de nos codes : masq...
... Nous craignons que le juge ait em...
... du terme légal et précis de c...
... et un peu vague d'u...
... resserrer la compéten...
... sur la matière en de...
... étendue de précédents ...
... conclure de ce cons...
... grande manière, l'empru...
... brutale copie, l'empru...
... toute personnelle, ne ...
... civil, le cas éc...
... façon. C'est un g...

... s'écriera con...
... pourtant *Odette* v...
... C'est un droit ...
... Palais ne le ...
... première représentati...
... était sur tout...
... M. ... n'ait pas relu ...
... une seconde à ...
... avant d'écrire *Odette* il l'atteste et nous
... il est probable qu'il aura été pénétré
... sans s'en apercevoir, par les germes spora-
... que ... a autrefois jetés dans l'at-
... où il vit et même déposés dans

sa propre imagination. C'est ce que M. Mario Uchard persistera à croire, et une bonne partie du public en sera d'avis comme lui. Il ne nous semble pas que ni le public ni M. Mario Uchard se trompent. Le tort de M. Uchard a été de prétendre qu'un jugement du public, ou d'une partie du public, tout spirituel, nous voulons dire du domaine pur de l'esprit, fût converti en un décret de la puissance temporelle, et que le juge séculier, armé du glaive, vînt dire à l'éternelle évolution littéraire : « Tu es la contrefaçon et je mets sur toi saisie-arrêt. » Le tribunal l'a justement puni de cette prétention.

Un jour, Favart fut accusé par la voix publique d'avoir pris l'un de ses opéras comiques (non le meilleur, il s'en faut) moitié à Voisenon, moitié à Voltaire. Ni l'un ni l'autre ne se plaignit. Voisenon ne pouvait : il était trop du ménage Favart. Voltaire ne daigna. Il se dépêcha de composer sur l'affaire et d'envoyer à Voisenon une aimable épître que je cite *in extenso*, parce qu'elle est courte et parce qu'elle contient sans rien de doctoral toute la doctrine saine sur la nature et les limites de la propriété littéraire :

J'avais un arbuste inutile
Qui languissait dans mon canton;
Un bon jardinier de la ville
Vient de greffer mon sauvageon.

Je ne recueillais de ma vigne
Qu'un peu de vin grossier et plat;
Mais un gourmet l'a rendu digne
Du palais le plus délicat.
Ma bague était fort peu de chose;
On la taille en beau diamant.
Honneur à l'enchanteur charmant
Qui fit cette métamorphose.

Ainsi parle, ainsi se donne et se prodigue la vraie richesse. Je prends la liberté de réadresser tout ensemble à M. Sardou et à M. Uchard, aux auteurs et aux jurisconsultes, ces vers du temps jadis où le bon sens est porté sur les ailes de l'esprit.

Il faut espérer que M. Mario Uchard n'ira pas en appel. S'il ne peut dévorer l'affront de sa défaite, il a à sa portée une occasion de revanche : je la lui indique. M. Sardou a vendu à M. Mayer, à moins que ce ne soit à M. Bancroft, le droit exclusif d'exploiter *Odette* en Angleterre. M. Uchard n'a qu'à vendre, à son tour, à M. Valtée Frith ou au patriarcal M. Mortimer le droit également exclusif de traduire et d'adapter *la Fiammina* pour la même Angleterre. M. Valtée Frith, secondé de M. Mortimer, convertira la Bérangère d'*Odette* en une blonde Arabella; il pourra faire à la fois de la mère d'Arabella une grande cantatrice et la femme parfaitement légitime de lord Dudley, pair d'Angleterre; au lieu d'entrer *in medias res*, selon la maxime fon-

damentale de l'art, que M. Mario Uchard a eu le bonheur d'appliquer dans *la Fiammina*, il écrira son premier acte en manière de prologue, puisque telle est la mode des pièces à succès; on verra dans ce prologue lord Dudley, substitué à Daniel Lambert et engendré de lui, enlever lady Dudley qui ne sera pas la comtesse de Clermont, d'*Odette*, puisqu'elle sera une anglification de Fiammina, et ne pas se soucier autrement de la petite Arabella dans son berceau, qui ne sera pas non plus Bérangère, puisque tout le monde l'aura connue sous l'incarnation d'Henri Lambert. M. Valtée Frith devra s'octroyer la fantaisie d'un second ou d'un troisième acte se passant à Brighton, et il y peindra le tapage et les mœurs d'une ville de bains sur la côte occidentale de la Manche. Brighton n'est pas Nice, peut-être! Bien faire attention à une chose : il est de toute nécessité que l'acte de Brighton soit épisodique et qu'il ne serve pas plus à l'action que le premier acte en forme de prologue. M. Valtée Frith terminera en condensant dans ses deux derniers actes la substance de *la Fiammina*. Puis, ayant de la sorte suffisamment détérioré la composition générale de *la Fiammina* et répandu sur les détails le plus qu'il se pourra de traits vifs et animés, il fera jouer le tout sous le titre d'*Odile et Arabella*, ou simplement d'*Odile*. Je ne sais si le public anglais courra à son

[illegible] que la fameuse madame Morel, au [illegible] la Lune, n'a qu'à bien se tenir.

[illegible] entra enfin dans ce paradis [illegible] la Lune. Elle entra même [illegible] Alcazar d'Été. D'abord, elle n[illegible] plus célèbre. Aux premiers [illegible] occupait encore une cham[illegible] garni dans un entresol [illegible] Tout à coup son nom éclata p[illegible] comme Reber, s'égar[illegible] café des Champs-Élysées. Il[illegible] trois ans. Thérèsa fut la c[illegible] des salons. Il n'y avait pa[illegible] sous ses refrains. Elle ne se d[illegible] réceptions des financiers à [illegible] par soirée. Hier, trente sous p[illegible] Lamartine ; aujourd'hu[illegible] par soir, des voitures, une villa, l'en[illegible] des ambassadrices au[illegible] d'avant-scène !

J'aurai des titres, des livrées ;
A la cour j'aurai mes entrées ;
J'aurai ma loge à l'Opéra,
Et de loin on me lorgnera.

Le rêve réalisé des couturières de Scribe ! de ces coups de Paris !

étaient deux, Garibaldi et lui, ou plutôt, lui et Garibaldi. Mais, la belle affaire! S'ils avaient été trois, Naples, le Naples de 1860, se serait plaint d'avoir été écrasé sous le nombre. De tels épisodes sans doute sont de ceux dont doit tenir compte le psychologue qui trace la signalétique de Dumas. Le vrai du vrai est que le second Dumas (l'auteur de *la Dame aux camélias* ne devrait s'appeler que Dumas III) a fait voir surtout à ses contemporains un colosse en invention romanesque. Sa plume a été son épée Durandal, avec laquelle il moissonnait d'un seul coup des légions de Sarrazins; son pont de Brixen, à lui, c'est le bastion Saint-Gervais, chapitres 46 et 47 des *Trois Mousquetaires*.

Je ne sais si les morts ont quelque part des dialogues, comme l'ont supposé jadis Lucien et Fénelon; je néglige M. Vacherot. Mais, à supposer que les morts dialoguent entre eux, l'entretien ces jours-ci a dû être vif entre le général et son fils, qui sans doute là-bas continuent d'avoir tous deux également la tête près du bonnet. Je vois le paladin abordant le barde avec un sourire un peu piqué : « Ils vous ont donc fait une statue; et, moi, j'attends toujours la mienne. — J'ai conté les mousquetaires, s'écrie fièrement le fils. — Et moi, je l'ai été », dit le père en réplique cornélienne. Je prends le parti du père. Je n'eusse pas été fâché que Gustave Doré

...r. Je ne pourrais plus vous dévie...
... que ça m'chatouille ». Et pour...
...ant sublime, pas moins, sublime. A...
... Hermione pourrait dire :

> ... mais crains encor d'y trouver...

A Bérénice :

> Je ... mon erreur et vous m'aimez t...

Certes, le refrain *C'est dans l' nez qu...*
...ouille n'a rien de distingué ; il est au...
aussi bête, aussi populacier que vous...
n'empêche que Thérésa l'enlève d'un...
héroïque. C'est infâme, mais c'est splen...
... du geste, il n'y a eu de nos jours,...
... que Rachel ; et encore !

Je forme un vœu : c'est que le ministre...
arts ouvre pour un jour, pour un seu...
Comédie-Française à Thérésa et que ce jo...
14 juillet. Nous aurions *la Marseillaise* d...
là où l'on a entendu *la Marseillaise* de...
Et cela aussi serait sublime, surtout si Th...
lieu de chercher à imiter Rachel, restait...
ment ce qu'elle est de nature.

La grande populace et la sainte canaille.

statue, a accompli après sa mort la plus forte gasconnade de sa vie. Heureux est Dumas que le fils qu'il a laissé soit en bonne position littéraire et habite un quartier dont le conseiller municipal a du crédit ! Voilà pourquoi il a une statue ! Il y a des pays où la collation d'un si haut honneur est délibérée posément, après un certain temps écoulé. par les pouvoirs suprêmes de l'État. Là, les statues ne voyagent pas incessamment de la place publique au dépôt des marbres et du dépôt des marbres à la place publique. Chez nous, elles poussent et passent comme les gouvernements, les ministres et le mal de dents, sans qu'on sache pourquoi.

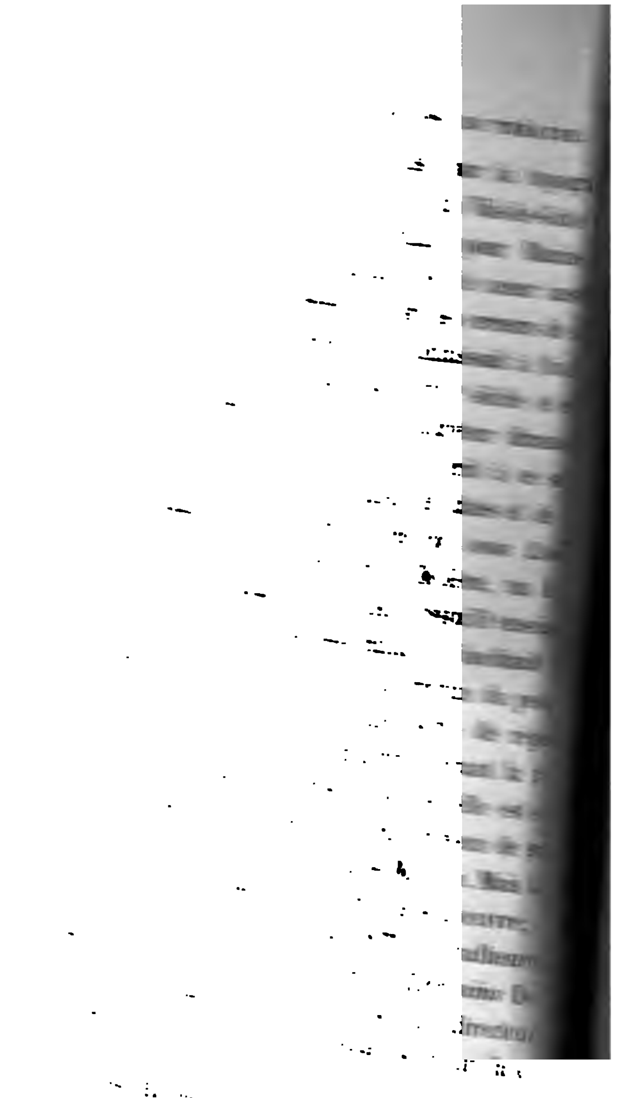
X

[illegible] Hachette. MM. Adolphe [illegible] Nécessité d'un lexique [illegible] et nos grands écrivains [illegible].

J'ai reçu le huitième volume du Molière de la maison Hachette. Ce Molière fait partie de la collection des *Grands Écrivains de la France* que publient, sous la direction de M. Ad. Régnier, un groupe de savants et de lettrés. L'ouvrage, avec le lexique de Molière, la biographie, les œuvres diverses, formera sans doute de dix à douze volumes. Le huitième contient *le Bourgeois gentilhomme, les Fourberies, la Comtesse d'Escarbagnas* et ce *Psyché*, œuvre commune de Molière, de Corneille et de Quinault, où ce fut le vieux et dur Corneille qui apporta la jeunesse, la grâce et l'enchantement. Il

y a longtemps que je désirais, non pas signaler la collection *les Grands Écrivains* — elle a été tout de suite célèbre — non pas la recommander — j'arriverais un peu tard après vingt ans que la publication s'en poursuit — mais rencontrer simplement une occasion d'attirer l'intérêt spécial de mes lecteurs sur le Molière, le Racine et le Corneille de la collection. L'occasion m'arrive; je la saisis.

Il n'est personne parmi mes lecteurs qui ne connaisse au moins de nom M. Ad. Régnier, autrefois professeur de rhétorique au collège Charlemagne et de sanscrit au Collège de France. M. Régnier est aujourd'hui un grand vieillard de soixante-dix-neuf ans, droit et vert, qui a toute la mine de vouloir marcher sur les traces de M. Chevreul. Il vit en air robuste, loin des « chagrins de la ville », et des importuns, parmi les livres, sa joie et sa force, au château de Fontainebleau dont il est le bibliothécaire. C'est lui aussi, en sa façon, un débris glorieux ou des temps glorieux; car il est né à Mayence, quand Mayence était français et ne s'en plaignait pas, sous le sceptre du fameux Jean Bon. Je connaissais M. Régnier, dès mes jeunes ans, par sa grammaire allemande, où se trouve éclaircie aisément la plus compliquée des syntaxes, où l'on sent à chaque page le bon esprit et l'esprit net. Mais je ne l'ai vu lui-même qu'une seule fois dans ma



du premier; M. Régnier peut être dès à présent très fier du second.

Ses collaborateurs et ses lieutenants pour le Corneille, le Molière et le Racine ont été MM. Marty-Laveaux, Paul Mesnard et Despois. M. Marty-Laveaux a fait le Corneille et M. Paul Mesnard le Racine. Despois a entrepris le Molière et M. Paul Mesnard le continue. Chacun d'eux était adapté à la tâche qu'il a choisie. M. Paul Mesnard, avec sa figure studieuse, reposée et fine, me rappelle assez bien dans notre société contemporaine ces religieux de l'ancienne France, jésuites, bénédictins ou affiliés de Port-Royal, qui vivaient dans le siècle et se prêtaient à lui, qui étaient les premiers dans les lettres profanes, qui écrivaient sans difficulté sur le théâtre et y faisaient autorité, qui correspondaient assidûment avec un faiseur de comédies, voire, en tout bien tout honneur, avec une comédienne, et que Voltaire, en ses heures de justice, a placés dans le temple du Goût. Ils servaient, comme on a dit de l'un d'eux, le ciel et le monde par semestre; mais, au cours du semestre mondain, ils ne perdaient jamais de vue ni les fins collectives de leur ordre, ni l'objet de leurs travaux. M. Paul Mesnard est une sorte de janséniste tempéré. Est-ce qu'il n'habitait pas, quand je l'ai autrefois visité, je ne sais plus quelle rue, tenant au

XVII[e] siècle, au moins par la topographie, la rue Port-Royal ou la rue du Val-de-Grâce? C'est bien l'homme qui convenait pour Racine. Il l'aime tendrement et gémit avec le cœur austère de quelqu'un des Messieurs sur les erreurs de sa vie.

Quant à Despoix il connaissait à fond les dessous de la vie littéraire au XVII[e] siècle et en particulier les dessous de la vie d'auteur dramatique et de la vie de comédien. Il a écrit à ce sujet un livre précieux, nourri de faits, de dates et de détails expressifs, *le Théâtre français sous Louis XIV*[1]. Il avait bien, par rapport à Molière, un léger défaut. En sa jeunesse, au moins, lorsqu'il enseignait la rhétorique à Louis-le-Grand, il inclinait trop à se figurer Molière comme un tribun du peuple, un réformateur démocrate, une sorte de républicain et même de républicain martyr d'avant la république. La vue n'est pas très juste et elle est en tout cas bien restreinte. Despois serait revenu de sa conception en serrant de plus près Molière. Mais la mort l'a interrompu presque au début de son œuvre; une seule et même année, l'année 1876 a malheureusement ravi à la collection *les Grands Écrivains* Despois et Adolphe Régnier jeune, le fils du directeur de la collection, qui secondait Despois pour la constitu-

1. Paris, Hachette. Seconde édition. 1882.

tion du texte de Molière. Le troisième volume de Molière, qui contient *les Fâcheux* et *l'École des femmes* avec leurs annexes est le dernier qui soit de Despois et d'Adolphe Régnier. Les deux regrettables savants ont encore eu le temps de préparer pour le quatrième volume *le Mariage forcé* et *les plaisirs de l'île enchantée. La princesse d'Élide* et *Tartufe*, dans ce quatrième volume, ainsi que tous les volumes suivants, sont de M. Paul Mesnard. En 1876, M. Paul Mesnard avait terminé son Racine depuis déjà trois ans. Il était prêt et dispos pour continuer Molière et l'achever.

Le Molière, nous l'avons dit, n'en est qu'au huitième volume. Le Corneille et le Racine sont complets, le premier en douze volumes, le second en huit. Au Corneille et au Racine sont joints, pour chacun d'eux, un fascicule qui contient des fac-similés de son écriture à diverses époques, son portrait, la vue des maisons qu'il a habitées. Un troisième fascicule supplémentaire nous reproduit la musique des chœurs d'*Athalie* et d'*Esther*, et celle des cantiques spirituels de Racine. Disons aussi qu'il a été dressé par les éditeurs deux tableaux curieux où est consigné le chiffre de représentations que chaque pièce de Corneille et de Racine a obtenu depuis l'origine jusqu'à nos jours. En tout et pour tout la maison Hachette et M. Régnier ont visé à

l'exact et au complet. M. Régnier et ses collaborateurs sont complets avec religion, exacts avec superstition; ils n'ont pas voulu laisser se perdre une bribe de Corneille, de Molière et de Racine; ils ont recueilli jusqu'à leur latin; il s'agit des demi-dieux de notre théâtre.

Corneille, Molière et Racine sont dès à présent des anciens, surtout les deux premiers. L'originalité de M. Adolphe Régnier consiste à les avoir traités comme tels. M. Adolphe Régnier s'est imposé un plan analogue à celui que l'on suit depuis longtemps pour la publication avec commentaires des auteurs grecs et latins. Sa grande affaire a été d'abord le récolement des textes. L'invention de l'imprimerie n'a pas fixé les textes autant qu'on le croit. En dépit de la lettre moulée, les textes des écrivains les plus célèbres et les plus lus sont restés soumis, comme tout en ce monde, à la loi de l'éternel devenir; ils ont suivi les modes de chaque époque, les variations de l'esprit du goût et de la langue. A peine un quart de siècle s'est-il écoulé depuis la mort d'un auteur illustre, que les éditeurs successifs accommodent sa syntaxe aux habitudes du jour. L'un met un *la* au lieu d'un *sa* qui ne lui paraît plus assez clair; l'autre substitue à un son démodé un son tout neuf; un troisième ajoute des mots et change des tours de

phrase; c'est tantôt le style propre de l'auteur qui pâtit de ces modifications et tantôt la langue qu'on parlait de son temps. Sous la direction de M. Régnier, MM. Marty-Laveaux, Paul Mesnard et Despois se sont attachés à reconstituer le texte de chaque ouvrage d'après les éditions dont il était certain que Corneille, Racine, Molière eux-mêmes, ou pour ce dernier, La Grange, son fidèle lieutenant, avaient pu s'occuper. Ils ont pris soin de décrire et de classer d'après sa valeur chacune des éditions primitives de leur auteur, et ils nous ont exposé les raisons qui les ont décidés à choisir celle qu'ils prennent pour guide. Ils ont indiqué les variantes authentiques; n'acceptant jamais, bien entendu, pour variante ce qui n'est que la correction arbitraire d'éditeurs capricieux et sans autorité. Ainsi nous avons le texte pur de Racine, de Molière et de Corneille. Nous l'avons pour la première fois depuis vingt ans, comme nous avons, pour la toute première fois, rassemblé et faisant corps, tout ce qui est jusqu'ici connu, tout ce qu'on peut se procurer de leurs écrits en tout genre.

Le premier volume de Corneille et le premier de Racine contiennent la biographie de l'auteur, avec ce qu'on possède d'actes authentiques, de brevets, de pièces officielles et de documents à l'appui. La biographie de Molière est renvoyée à un dernier vo-

lume qui s'ajoutera à la série de ses œuvres. Chaque tragédie ou comédie est précédée d'une notice ample et sobre où l'éditeur, s'abstenant des appréciations littéraires pour s'attacher aux faits positifs, recherche les origines de l'œuvre, constate l'effet qu'elle a produit, en dresse les états de service, assemble les divers détails qui intéressent son histoire, succès des premières représentations, liste des acteurs qui ont créé les rôles, sommes encaissées par le théâtre. Chaque pièce aussi est suivie d'un appendice qui se compose, tantôt de passages saillants des œuvres antérieures dont elle procède, tantôt du texte ou de l'analyse des écrits de controverse qu'elle a suscités. Enfin le Corneille et le Racine se terminent par un lexique de la langue des deux auteurs; nous aurons plus tard celui de Molière. Voilà le dessin général de l'édition Régnier. C'est là tout à fait le dessin d'une édition savante; elle est la première de ce genre, pour nos trois grands auteurs dramatiques et elle est définitive.

On devine qu'une édition ainsi conçue de Corneille, Racine et Molière, forme un trésor inépuisable de renseignements de toutes sortes. Lexiques, biographies, notices, pièces à l'appui, tout a son prix. Signalons particulièrement la biographie de Racine par Paul Mesnard. Les circonstances les plus obscures de l'existence du poète y sont élucidées avec

un soin, une clairvoyance, une diversité d'érudition, une méthode qui ne laissent jamais de doute dans l'esprit du lecteur. Cette vie de Racine est de 1865. Elle a marqué. Depuis, nous avons eu une biographie de Regnard par Édouard Fournier[1], établie selon le même système de critique et qui est aussi un morceau à recommander pour la variété et le bonheur des recherches. MM. Paul Mesnard et Édouard Fournier d'ailleurs avaient eu tous deux un prédécesseur dans la voie qu'ils ont suivie, Bazin, dont les *Notes historiques sur la vie de Molière*[2] sont restées le modèle et le chef-d'œuvre du genre.

Les lexiques, dans l'édition Régnier, ne me laissent pas aussi complètement satisfait que les biographies et les *excursus* biographiques. Quelque utiles, quelque précis, quelque irréprochables qu'ils soient, je n'y puis voir que les éléments d'un tout plus vaste qui n'existe pas encore. Ce sont comme des parties de rapport préparées d'avance, pour un

1. *Œuvres complètes de Regnard*, augmentées de deux pièces inédites, précédées d'une introduction d'après des documents entièrement nouveaux, par M. Edouard Fournier. Un volume grand in-8° avec portraits et dessins coloriés par MM. Emile Bayard et Maurice Sand. Paris, Laplace et Sanchez, 1875. — Édition sérieuse et de luxe. Solide et charmant volume d'étrennes.

2. Paris, Techener, 1851.

édifice autrement important que l'heure est venue, ce me semble de construire; et cet édifice, ce serait un dictionnaire de la langue française au XVIIe siècle. La langue du XVIIe siècle était moins riche en mots et en images que notre langue actuelle; elle n'était pas moins riche en tours, quoique autrement, et elle était infiniment plus riche en acceptions de mots. On ne s'en douterait pas en lisant le Dictionnaire de Littré, qui, sur cette époque de la langue, fléchit, manque, est trop peu fourni. Aussi serait-il à souhaiter qu'un homme jeune encore et qui aurait le temps devant soi entreprît dès à présent l'œuvre d'un dictionnaire de la langue française au XVIIe siècle. Il faudrait que celui qui abordera cette tâche, dont les altérations croissantes du parler français rendent chaque jour l'utilité et la nécessité plus manifestes, eût d'abord reçu la grande instruction historique; je n'entends pas par là l'érudition, bien au contraire. Il faudrait qu'il y joignît une brillante instruction littéraire (grec, latin, français), le discernement et le goût. Mais surtout que ce ne soit pas un philologue, un élève distingué ou un maître éminent de l'Ecole des hautes études, qui se mette à cette besogne! Pas de linguiste, ici, pas d'épigraphiste, pas de romaniste, pas de médiéviste! Pour entrer au cœur du XVIIe siècle, pour en pénétrer le grand, le profond et le fin, je ne

veux, je n'admets, même en matière de vocabulaire et de lexicographie, qu'un pur nourrisson du Pinde, un amant délicat de la Muse. Il n'est que trop sensible que les lacunes de Littré sont dues à la prédominance chez lui de l'esprit philologique sur l'esprit littéraire.

Je ne voudrais pas chicaner sur les *Notices* qui font préface aux pièces et sur les appendices qui les suivent. J'ai pris à leur lecture trop d'intérêt et j'en ai tiré trop de profit. C'est pourtant l'endroit par où cette belle édition prêterait quelquefois à la critique.

D'abord M. Adolphe Régnier n'a pas réussi à maintenir, en ce point, l'unité de son plan. Despois, M. Marty-Laveaux, M. Paul Mesnard suivent bien, si vous voulez, la même méthode, mais chacun avec des déviations évidentes; il y a çà et là, dans la pratique de la commune règle du caprice et même du relâchement. M. Paul Mesnard introduit volontiers dans la notice, en les analysant et en les écourtant, ou bien il cite, au cours du texte, en notes sur ce texte, des documents que M. Marty-Laveaux et même Despois eussent rejetés à l'appendice afin de les y reproduire ou *in extenso* ou par fragments notables.

On s'en apercevra en comparant les notices d'ailleurs si abondantes du *Tartufe* et du *Don Juan*

avec la notice de *l'Étourdi* et en rapprochant la notice de *Phèdre* de celle des *Horaces*. M. Paul Mesnard oublie même à l'occasion et néglige de signaler tel ou tel emprunt forcé que Molière lève à son profit sur le menu peuple des auteurs. Ainsi Molière a pris à l'un de ses contemporains l'idée de la cachette d'Orgon et quelques-uns des moments de la grande scène du quatrième acte du *Tartufe*; M. Paul Mesnard n'en souffle mot ni dans la *notice* ni dans les notes, ni dans l'appendice.

En général, pour ce qui concerne Molière, les éditeurs ne se sont pas assez donné d'espace. Exemple : Ils ont profité sans trop le dire du *Commentaire sur les Œuvres de Molière* d'Antoine Bret (1773-1778); ils n'y ont pas encore recueilli toutes les indications qu'ils auraient pu. Je sais bien que Bret, compilateur pressé, est fort sujet à caution ; en 1773, on ne regardait pas de trop près à l'authenticité des faits transmis par la tradition et à l'exactitude des anecdotes ; dans cette friperie et dans cette mine bigarrée de Bret, il y a pourtant de bonne étoffe et de bons filons qu'il n'y fallait pas laisser.

Toutes les notices, tous les appendices de l'édition des *Grands Écrivains* regorgent de faits, définitivement élucidés, et de discussions décisives. Toutes les notices et tous les appendices ne sont pas

pourtant aussi complets et aussi habilement disposés que ceux du *Cid* et du *Menteur*. Le dirai-je? Il me manque pour un trop grand nombre des chefs-d'œuvre de Molière l'histoire de leurs dérivés. Mais cela, dira-t-on, serait infini! Oui, sans doute. Je ne réclame pas tout; je voudrais au moins le principal.

Il ne me suffit pas, à propos d'*Amphitryon*, que vous me rappeliez Plaute et *les Deux Sosies*, de Rotrou, qui ont précédé; faites-moi connaître aussi *l'Amphitryon* de Dryden, qui a suivi. La question des œuvres dérivées peut être insignifiante avec Corneille et Racine; elle est d'une importance capitale avec Molière. Dans l'état actuel et selon les exigences présentes de l'histoire littéraire, c'est une faute de l'avoir négligée.

Mais, en vérité, ne regrettons pas ce qui peut manquer de temps à autre. Applaudissons-nous plutôt; félicitons MM. Hachette et Régnier d'avoir mené à bien une œuvre si pénible, si lente, qui touche au moment d'être terminée; emparons-nous de cet amas de richesses qu'ils ont amoncelées; puisons tous les jours quelque chose dans ce grenier d'abondance de bonne et grande littérature. Je suppose, je n'oserais l'affirmer, je suppose que le Corneille, le Racine, et le Molière de M. Régnier sont dans toutes nos bibliothèques de lycées et d'écoles municipales

supérieures et qu'il n'est point défendu aux écoliers qui ont passé la quinzième année, de les demander et de perdre leur temps à les lire. Quiconque se veut composer une bibliothèque française un peu systématique devrait en faire sa base. Janvier approche; je ne vois pas de plus belles étrennes et de plus sérieuses que vous puissiez offrir à un jeune homme, pourvu, bien entendu, que vous ayez la bourse bien garnie; car un Corneille en douze volumes, un Racine en dix, entrent dans la catégorie des dons riches et coûteux.

Autrefois, notre théâtre classique, nos chefs-d'œuvre dramatiques du XVIII[e] siècle formaient, sinon tout le fonds, au moins une grande partie du fonds d'éducation d'un jeune homme bien né. Les filles même, je ne sais comment, étaient élevées avec cela. Elles ne connaissaient pas la chimie et n'étaient douées d'aucune instruction civique. Mais, si le hasard de la conversation vous amenait à citer devant elles quelque vers des moins connus de Racine et de Corneille, elles achevaient le morceau. Tout s'en va maintenant de ce qui était autrefois la nourriture des âmes et des esprits. La religion, considérée du point de vue exclusif de la pratique humaine, les catéchismes de persévérance pour jeunes personnes que faisaient dans nos villes des prêtres distingués et expérimentés, quatre ou

cinq livres éprouvés d'histoire et de doctrine chrétienne, dont les catholiques éclairés usaient encore assidûment dans le premier quart de ce siècle, pour l'instruction courante de leurs enfants, étaient autant d'instruments d'une culture intellectuelle et morale saine et forte. Tout cela a été peu à peu éliminé, puis brusquement retranché de l'éducation officielle et devient presque hors d'usage dans l'éducation privée. Nous n'avons pas la Bible pour suppléer à cette décadence de la culture catholique. La Bible, qui a créé la moderne Angleterre, qui a enfanté l'Amérique, qui a donné le vol à l'Allemagne du Nord, la Bible, source intarissable, même au profane, d'idées, de sensations et de notions, n'a jamais été un livre français. C'est à peine si la très petite fraction protestante de la nation continue à en faire de nos jours son viatique usuel. Ce qu'est devenue l'antiquité grecque et latine pour ceux qui daignent encore y accéder, nous le voyons tous les jours : une matière à sèche philologie, un minutieux jardin d'historiuncules. Eh bien ! quoi alors ? Avec quoi nous formerons-nous désormais des âmes et des esprits, une âme de peuple et un esprit national ? Avec les honorables manuels de morale, dont M. Ferry nous a dressé amoureusement la liste ? Il en est parmi eux d'éloquents et que j'estime. Je n'en vois cependant aucun qui prenne le chemin de devenir

un livre de tout le monde, la pâture universelle des esprits, le réconfort et la consolation des âmes.

Dans cette ruine de tous les états de l'esprit public et des mœurs domestiques de notre pays, une renaissance des anciennes lectures françaises n'en est que plus ardemment à désirer. Revenons du moins à nos admirables classiques; tâchons de ramener la jeunesse à notre théâtre; mettons dans les mains des jeunes gens Corneille, Racine, Molière, et Marivaux, et Beaumarchais, et Gresset, et Destouches, et Piron. Là il reste encore une heureuse réserve, un dépôt qui a été longtemps national et qui nous est toujours accessible, de sagesse positive, de bon sens pratique, de morale forte, de politique objective, d'idées et de sentiments héroïques. Là est la France.

Je dois faire réparation, sur un point, à M. Paul Mesnard. J'avais regretté qu'il n'eût pas analysé d'une façon assez systématique les œuvres engendrées des œuvres de Molière; je lui avais reproché de négliger quelquefois d'importants dérivés de notre grand comique. J'avais cité comme exemple de ces omissions *l'Amphitryon* de Dryden. Or, M. Mesnard n'a pas omis Dryden. C'est moi qui n'ai pas cherché la mention qu'il en fait à la place où elle est. Je retire ma critique et maintiens mon

regret. Il m'eût presque fallu pour chaque pièce de Molière quelque chose comme le livre d'Appell sur les dérivés de *Werther*[1]. Sur Molière, on a le droit d'être insatiable.

1. *Werther und seine Zeit*. Leipzig, 1855.

XI

Un jour à Bruxelles.

« Si vous veniez à Bruxelles voir *Sigurd* ? »

Nous adhérons; nous corrigeons nos épreuves; nous bouclons notre valise, et en route! A trois heures quarante-cinq, nous prenions à la gare du Nord le train express qui nous déposait vers onze heures du soir gare du Midi, place de la Constitution, à Bruxelles, capitale des neuf provinces.

Voyage parfait! Nous n'étions que nous trois dans le wagon, plus un gentleman londonien, homme très au fait du train-train artistique. Ce gentleman, je ne le lui envoie pas dire, est tout simplement le compagnon de voyage idéal. On n'est pas obligé avec lui de faire des frais de conversa-

tion, chose qu'en voyage et même en tout temps je déteste. Il s'occupe passionnément d'inventions et il laisse ses voisins se taire comme il leur plaît. Il avait découvert dans je ne sais quel bazar un nouveau système de lanterne pour lire en chemin de fer. Vers quatre heures et demie, au moment où les ombres plus épaisses tombaient sur la plaine de Picardie, il a allumé avec une vive satisfaction sa lanterne nouvelle école. Ça produisait exactement le même effet que le singe qui avait oublié d'allumer la sienne. Notre compagnon de route accrochait sa lanterne à droite, à gauche, devant, derrière; il faisait dépasser la mèche de la bougie au-dessus de l'ouverture du haut; il la renfonçait dans l'intérieur; il mettait l'instrument de biais; puis il approchait son livre, tâchait pendant cinq minutes de se faire croire qu'il distinguait les caractères et les lignes et finissait toujours par s'écrier : « C'est bien étonnant, ça ne va pas encore. » Nous lui avons conseillé d'éteindre la lumière pour voir si par ce procédé, plus neuf certainement que tous les autres, elle n'arriverait pas à éclairer. Il n'a pas voulu nous écouter. Il s'est obstiné à chercher des moyens termes. En arrivant à Bruxelles, il n'avait pas lu son livre, il n'avait pas dormi, il n'avait pas soupé, il n'avait pas vu clair et il avait failli tout de même mettre le feu au wagon. Mais il était con-

tent : il pouvait certifier que la petite mécanique ne marchait pas.

Maintenant, je vous dirai que j'adore Bruxelles tout bonnement. C'est plus beau que Paris.

Ah ! qu'il est doux de voyager,

comme on chante à Feydeau. Vous avez tous lu sans aucun doute le livre charmant, quoique trop en concetti, qui s'ouvre par cet alléchant petit morceau :

« Lorsque nous fûmes arrivés à Riom, nous commençâmes à nous reposer et à nous louer de notre voyage. Nous y fûmes si bien reçus par le lieutenant général et nous fûmes logés chez lui avec tant de propreté et même de magnificence *que nous oubliâmes que nous fussions hors de Paris*. La ville n'est pas de grande étendue, mais elle est fort agréable et fort riante... »

Esprit Fléchier commence de la sorte le récit de ses surprises et de ses enchantements en Auvergne. Ses trois mois d'Auvergne et de Limagne ne valent pas pour la richesse des sensations nos deux jours de Brabant. L'optique du déplacement change tout et nous-mêmes. Qu'est-ce que c'est, je vous prie,

que cette ville de Paris, où vous entrez à l'Opéra sans que personne vous regarde seulement! Là-bas, ils savent qui vous êtes et c'est bien flatteur. Ils vous témoignent plus d'estime qu'on ne fait ici « à cause d'une imagination qu'ils ont que l'esprit est plus fin à Paris qu'ailleurs ». Pure imagination de leur part, je vous jure. Tout est mieux à Bruxelles, tout, tout, je ne m'en dédis pas.

D'abord, le langage courant. Oh! j'exagère peut-être. Je me laisse peut-être trop aller au plaisir du voyage. Il est probable qu'à Paris aussi le parler habituel contient beaucoup de pittoresque. Mais on l'entend tous les jours et l'accoutumance fait qu'on ne s'aperçoit de rien. Au contraire, on vibre, on a des soubresauts sur les originalités du langage belge. Dès la douane, on a de quoi s'occuper. Le douanier s'approche et vous dit : « Avez-vous *quelque chose de neuf*? » Quand cette question m'est tombée dans l'oreille, j'étais encore à demi endormi; je venais de descendre du wagon comme j'étais, dans mon immense robe de chambre, qui, par son ampleur, ne pouvait paraître que très suspecte à un douanier. Avez-vous *du neuf*? Moi, j'ai cru qu'il voulait me demander si nous avions enfin pris Bac-Ninh. Pas encore, ô Belge sympathique; nous le prendrons bientôt, n'en doutez pas. Mais la figure placide du douanier s'obscurcit d'une teinte sévère. Il répète

qui ont amené les choses au point qu'on leur a bel et bien coupé la tête. Ils n'avaient qu'à se tenir tranquilles et à ne pas s'exaspérer contre le gouvernement. Ils en ont tant fait, là, qu'ils se sont coupé la tête avec leur propre hache. Voilà la philosophie de l'histoire du cocher flamand.

La ville est arrivée au beau moment d'une ville, après lequel il n'y a plus pour elle qu'à se gâter, même en s'étendant et en s'embellissant. Elle n'est ni trop grande ni trop petite : ni trop magnifique ni trop modeste ; ni trop vieille ni trop neuve ; ni trop percée ni trop tortueuse. C'est l'air de magnificence qui domine. Toute proportion gardée, le boulevard Anspach vaut bien l'avenue de l'Opéra. Il est plus superbe en édifices d'art. Les hauts quartiers autour du parc, où règne la ligne droite, ont l'élégance heureuse et sans frou-frou. La vieille ville en bas est animée, grouillante, variée en circuits. A mi-côte, Sainte-Gudule, masse romantique, dégagée au [illegible] de maisons modernes, forme la transition et [illegible] le Bruxelles neuf, où s'élèvent les [illegible] gouvernement monarchique et constitu[illegible] l'ancien Bruxelles, débris d'une république du moyen âge, ramassé autour de la Grand'-Place. Cette Grand'Place, avec son hôtel de ville et ses maisons des corporations, reste en Europe le [illegible] le plus riche et le plus savoureux du

xve siècle bourgeois. Elle dit la vie des corporations aussi clairement et aussi minutieusement que Pierrefonds raconte la vie d'un grand baron féodal. La Grand'Place de Bruxelles est comme Prague, un poème de pierre, et, comme Nuremberg, un rêve fantastique, écrit en charpentes, en ferrures et en maçonneries par des corps de métier faisant bien. Mais Prague, vu du pont, a un aspect de fantôme planant sur la Moldau ; et ne trouvez-vous pas que Nuremberg sent un peu le moisi ? La Grand'Place de Bruxelles, au contraire, est vivante : on y respire un air doux et frais; la richesse et la multitude des détails d'architecture semblent nous figurer une foule animée et joyeuse, qui nous remet en scène tout le passé et le passé de toutes les époques : je crois apercevoir du monde à toutes les fenêtres de l'Hôtel de Ville; ce sont les bourgeois et les héros des journées de septembre qui attendent l'armée française revenant d'Anvers ? elle va faire son entrée aujourd'hui même. Voici que, par la rue des Étuves, descendent vers la Grand'Place les bannières des charpentiers, des archers, des brasseurs, des chapeliers, des fripiers, des bouchers, qui sont sortis cette nuit du fin fond du xve et du xvie siècles pour venir amicalement au-devant des Français de l'an 1832 ; et qu'est-ce que j'aperçois là-bas, du côté du marché aux Herbes ! C'est Isaac Laquedem, en per-

Camille du Locle et dont nous connaissons tous *les Deux Voleurs* et *le Postillon de Lonjumeau*, faisait quelquefois des voyages à Paris. Comme il était de bonne noblesse, fils d'un père à son aise et pourvu d'excellentes références, il avait réussi, pendant ses courts passages à travers la grand'ville, à se faufiler dans un endroit fascinateur, le « Café du Roi », situé en face de la Comédie, à l'angle de la rue Richelieu et du Faubourg-Saint-Honoré. Là, malgré son jeune âge, il était devenu le familier de gens extrêmement importants : Théaulon, Rochefort, Ferdinand Langlé, Merle, Romieu, Jouy, tous vaudevillistes, Jouy excepté, qui composait plutôt des tragédies en cinq actes et en vers. Quand Leuven reparaissait à Villers-Cotterets, il enflammait les dix-huit ans de Dumas de ses récits; il lui peignait les prestiges du « Café du Roi », la belle existence des vaudevillistes et dramaturges du boulevard, qui gagnaient tant qu'ils voulaient, cinq, dix, quinze et vingt francs de droits d'auteur, par soirée. Quel joli métier, et si facile! Car un vaudeville, voire un mélodrame, ça se tournait en trois déjeuners chez Philippe ou au « Cadran bleu ». Lui et Dumas se mirent donc à fabriquer un vaudeville à Villers-Cotterets même. La chose s'appelait *le Major de Strasbourg*. On y voyait un major en demi-solde, devenu laboureur, qui poussait la charrue tout en lisant. Il y

Revenons un peu sur les commencements obscurs de Dumas. On n'a pas à craindre d'ennuyer jamais le public en lui parlant d'un homme qui en France et en Europe a compté des lecteurs par millions.

Quand je dis les commencements de Dumas, je ne pense qu'aux commencements littéraires, aux débuts de l'éblouissant thaumaturge sur la scène. L'éducation intellectuelle et morale de Dumas, qu'il nous a contée par le menu, pourrait fournir le sujet d'un intéressant chapitre de pédagogie et de psychologie. Elle s'est faite va comme je te pousse sous la direction du docteur Hasard, qui est, quand il s'y met, le plus habile, le plus [illegible], le plus stimulant et le plus fécondant des maîtres. Je ne la veux pas aujourd'hui décrire : ce sera pour une autre occasion.

J'ai déjà fait remarquer au lecteur que *Henri III et sa cour* n'est pas, comme on le croit généralement, la première pièce de Dumas qui ait été représentée. Dumas avait composé antérieurement, en collaboration avec Rousseau et Adolphe de Leuven, *la Chasse et l'Amour*, vaudeville en un acte qui fut joué le 22 septembre 1825 sur le théâtre de l'Ambigu-Comique, et en collaboration avec Lassagne et Vulpian, *la Noce et l'Enterrement*, vaudeville en trois tableaux qui fut joué le 21 novembre 1826 à la Porte-Saint-Martin. Je viens de m'amuser à lire

lement de soumettre cet amas de chef-d'œuvres aux sommités du « Café du Roi », qui se moquèrent bien d'eux. Mais les deux amis avaient foi dans leur vocation. Ils composèrent à Paris même *la Chasse et l'Amour*, qu'un habitué du café se chargea de présenter et fit recevoir à l'Ambigu. Les sept premières scènes sont de Dumas. Malheureusement, la plus jolie de la pièce, celle qui a le plus la tournure scénique, est la onzième, qui appartient à Leuven. De Leuven aussi sont les vers philosophiques :

Un seul instant examinez le monde ;
Vous ne verrez que chasseurs ici-bas....
. . . .
Un intrigant, rampant dans l'antichambre,
Chasse un cordon, un regard, des faveurs...

Dumas y mettait plus de rondeur. Son chasseur chantait :

Car, pour mettre à bas un lièvre,
Je suis un fameux lapin.

A l'Ambigu, le succès fut fort beau pour le temps. Quarante représentations consécutives. A la Porte-Saint-Martin, Dumas ne fut pas moins heureux avec *la Noce et l'Enterrement*. On trouve dans cette pièce une scène, assez franchement bouffonne ; celle

avait un comte et son fils qui s'approchaient du major.

LE COMTE.

Que lit-il?

JULIEN.

C'est *Victoires et conquêtes.*

LE COMTE.

Tu vois, enfant, je ne me trompais pas:
Son cœur revole aux champs de l'Allemagne.
Il croit encore voir les Français vainqueurs.

JULIEN.

Mon père, il lit la dernière campagne:
Car de ses yeux, je vois couler des pleurs.

Dumas était l'auteur de ce couplet. Il le cite en ses *Mémoires* et il l'a ainsi sauvé du naufrage de son *Major*. Dans la masse prodigieuse des volumes que nous avons de lui, voilà les premières lignes! Elles étonnèrent Villers-Cotterets. Dumas ne manqua pas d'aller tout de suite montrer ses vers à son ami l'officier de hussards; pour un hussard lettré, mais revenu de Leipzig avec une bonne balafre, il n'y avait pas de *Lénore* qui tînt auprès de ce dialogue patriotique; il le déclara superbe. A partir de ce moment, Dumas et Leuven ne doutèrent plus de rien. Ils s'occupèrent de dépecer Bouilly et Florian en vaudevilles et en drames. Quand ils furent réunis à Paris, deux ans après, ils se dépêchèrent naturel-

francs; il lui avait dit : « Tenez, soyez sage, travaillez bien, et *je vous ferai connaître Mélesville.* » Si la fatalité avait voulu que Dumas fût présenté à Mélesville avant le jour où il parcourut, par hasard, un volume d'Anquetil égaré sur le bureau de son chef de comptabilité, c'en était fait; il devenait peut-être vaudevilliste à tout jamais. *Horresco referens!*

C'est Anquetil qui le sauva et lui montra, avec toute l'histoire à dépouiller, la vraie voie, la voie où il devait trouver après le drame, le roman; après *Henri III*, *la Dame de Montsoreau*, *la Reine Margot*, *les Mousquetaires*, *le Chevalier d'Harmental.*

« Feresse avait emporté la clef de l'armoire de mon bureau où je mettais mon papier. Comme j'avais encore quelques rapports à expédier, je montai à la comptabilité pour en emprunter quelques feuilles. Un volume d'Anquetil se trouvait fortuitement égaré sur un bureau; il était ouvert; j'y jetai machinalement la vue et j'y lus le passage relatif à l'assassinat de Saint-Mégrin.

» Trois mois après, *Henri III* était reçu au Théâtre-Français ».

Que soit béni Anquetil!

J'ai déjà parlé précédemment des divers faits

littéraires qui avaient agi certainement sur l'imagination du jeune Dumas. J'ai mentionné notamment l'impression produite par le fameux Salon de 1824. De 1823 à 1829, le modeste commis d'Orléans (je dis modeste à cause de l'emploi) avait, non sans de grandes difficultés de la part de ses chefs, complété, ou plutôt élargi et fortifié son éducation littéraire. Il avait beaucoup lu, assez bien lu, et lu ce qu'il fallait. Avant de laisser tomber ses yeux sur le volume dépareillé d'Anquetil, il avait composé sa *Christine;* il l'avait présentée aux comédiens; il était donc déjà débrouillé plus qu'à moitié du vaudeville, mais non définitivement. Anquetil n'a pas tout fait; mais il a fait le définitif. La première grande secousse avait été la *Lénore*, recueillie là-bas, dans le bourg natal, de la bouche d'un soldat qui avait vu les pignons romantiques des villes du Mein et les brumes baltiques ; le second coup, la pleine illumination, ce fut le règne d'Henri III, conté par Anquetil, cet Anquetil si terne, si morne, si superficiel. Mais, par un phénomène qui n'est pas rare en matière d'ouvrages historiques, le médiocre récit de l'auteur était arrangé de manière à montrer et à dévoiler au lecteur tout ce que l'historien lui-même n'avait pas vu ni pénétré. Le cerveau de Dumas s'embrasa en cette journée d'Anquetil. Il resta incandescent pour toujours, éruptif, intarissable, joyeux

et naïf, ce cerveau tropical de demi-nègre de qui les inventions poétiques allaient tournoyer comme une perpétuelle bamboula, jusqu'à ce que s'abattît sur lui ce je ne sais quoi de stupide et d'impitoyable qui est si souvent la fin de tout notre esprit, de tout notre génie, de tous nos rêves, la paralysie cérébrale.

Nous n'avions jusqu'ici qu'une relation détaillée de la première représentation de *Henri III* en 1829, celle que donne Dumas lui-même dans ses *Mémoires*. Elle pouvait être suspecte. Nous en possédons, depuis cet hiver, une seconde, dans les *Souvenirs* de Séchan[1], l'un des témoins les plus précieux de l'histoire de la scène française entre 1825 et 1860. Dumas, dans ses *Mémoires*, n'a exagéré ni l'entraînement du public pour la première représentation, ni son propre succès, ni les effets de ce succès. La Malibran n'avait pu trouver de place qu'aux troisièmes loges; on l'apercevait penchée tout entière hors de sa loge et se cramponnant de ses deux mains à une colonne pour ne pas tomber. Victor Hugo et Alfred de Vigny, déjà célèbres,

1. Ch. Séchan, *Souvenirs d'un homme de théâtre, 1831 1855*. Paris, Calmann Lévy, 1883. — Malheureusement, ces souvenirs ne sont que de seconde main. Ils ont été recueillis et mis en ordre par M. Adolphe Badin.

n'avaient pu trouver de place du tout; Dumas les recueillit dans la loge de sa sœur. Le public trouva tout de suite Firmin exquis; Firmin était alors âgé de trente ans. Dans la scène du page qui ouvre le troisième acte, mademoiselle Mars se déploya comme jamais, mais il y eut quelqu'un qui, à côté d'elle, joua aussi bien qu'elle, à ce qu'il paraît, cette scène charmante; c'est la jeune comédienne qui faisait le page et qui se nommait Louise Despréaux. Ma génération a connu plus tard mademoiselle Despréaux sous le nom de madame Allan; elle n'a jamais rien vu au théâtre d'aussi parfait. Au premier acte, le public se montra un peu réservé: cependant le mot du duc de Guise, qui termine et coupe le premier acte : « Saint-Paul, qu'on me cherche les mêmes hommes qui ont assassiné Dugast », ce mot, dit par Joanni, fit courir un frémissement. On s'échauffa et on s'amusa beaucoup au second acte. Au troisième, la scène entre le duc et la duchesse, enleva la salle. « Il y eut, dit Séchan, des cris de terreur et des tonnerres d'applaudissements » ; à partir de ce moment jusqu'au mot final de Guise : « Maintenant que nous avons fini avec le valet, occupons-nous du maître », ce fut du délire. Une légende qui courait la ville le lendemain veut que le délire ait continué et atteint son paroxysme après la chute du rideau et l'évacuation de la salle,

au foyer du public. C'est à ce moment que les enthousiastes de la nouvelle école auraient organisé autour du buste de Racine la fameuse farandole dont il a été si souvent parlé depuis. On criait : Enfoncé *Racine!* On poussa des cris féroces, voire un cri de mort, contre les poètes de l'Académie (Briffaut, Baour-Lormian, Parseval de Grandmaison, Andrieux, Laya, Soumet, Campenon, Jouy, Guiraud, Alexandre Duval). Une voix — ce n'est pas celle de Granier de Cassagnac, qui s'en est un jour énergiquement défendu, parlant à ma personne, — une voix, restée inconnue, qualifia Racine de « polisson ». Et, selon la légende, recueillie par Séchan, qui est-ce qui aurait conduit ce sabbat ? Le propre neveu d'Alexandre Duval (de l'Académie française), le spirituel, l'élégant, le délicat Amaury. Est-il donc vrai, ô Amaury ? Avez-vous, dans votre frénésie pour Dumas, commis ce sacrilège contre Racine ? Avez-vous ainsi traité le divin poète qui faisait parler les femmes comme votre crayon les dessine?

Il est vrai que, depuis, Phèdre, Roxane, Hermione et Bérénice se sont bien relevées de la ronde iconoclaste, menée à minuit, à la lueur mourante des quinquets, le 11 février 1829.

XIII

Le *Tour du Monde*. — Les trois conteurs d'après 1851. — Jules Verne. — Hetzel. — Erckmann-Chatrian. — Lettre d'Amaury Duval sur la première d'*Henri III*.

On sait que *le Tour du Monde* est dû à l'association de deux écrivains, dont l'un, M. Jules Verne, a l'imagination romanesque et géographique ; l'autre, M. d'Ennery, la longue expérience du métier dramatique. Originairement, le sujet a été conçu et traité par M. Jules Verne, sous forme de récit ; c'est l'un de ses jolis contes, De 1870 à 1884, la librairie n'a guère compté de plus éclatant succès.

Rappelons sommairement en quoi consiste le sujet du *Tour du Monde*, roman. Philéas Fogg, esquire, membre du Reform Club de Londres, est amené un jour à parier dans les salons du cercle qu'il fera le tour du monde en quatre-vingts jours.

— Quoi ! En quatre-vingts jours, tout compris, même les tempêtes, les correspondances manquées entre les railways et les paquebots, le contentieux, les conflits, les accidents, les guerres, les tumultes et les révolutions qu'on ne manquera pas de rencontrer sur la route ? — Tout compris. — Philéas Fogg monte le soir même dans l'express de Douvres avec son domestique français Passepartout, et une sacoche contenant cinq cent mille francs pour parer à toutes aventures possibles du voyage. De Douvres, il vole d'un trait à Port-Saïd et à Suez. Or, trois jours avant le départ de Londres de Philéas Fogg, un vol considérable a été commis à la Banque d'Angleterre. Le voleur inconnu a fait main basse sur la somme de un million cinq cent mille francs en bank-notes. On a lancé des détectives dans toutes les directions. Il en est un qui, déjà arrivé à Suez, guette à leur descente du paquebot les voyageurs venant d'Angleterre. Il se nomme Fix. Par certaines déductions assez raisonnables, Fix se met dans la tête que Philéas Fogg n'est autre que le voleur qu'il attend. Comme Philéas Fogg fait seulement escale à Suez, se rendant dans l'Inde anglaise, Fix se décide à suivre Fogg jusqu'à Bombay, ville où les mandats d'amener de la reine ont cours, afin de l'y arrêter sans avoir à remplir les formalités interminables d'une demande d'extradition. Vous devinez

bien que, malgré son adresse et son esprit de ressources, le détective ne parvient à se saisir de la personne de Philéas Fogg, ni à Bombay ni à Calcutta, ni à Hong-Kong. Diverses procédures et divers contre-temps l'en empêchent. Il n'en cause pas moins beaucoup d'embarras et de retards à Fogg, sans compter les difficultés et les lenteurs qui naissent naturellement des phases diverses d'une course à travers tant de peuples, de villes et de mœurs. En définitive, Philéas Fogg, qui, pour gagner son pari, doit être à Londres au Reform Club, le samedi 21 décembre à huit heures quarante-cinq minutes du soir, n'arrive en gare de destination par un train spécial, commandé à Liverpool, qu'à neuf heures moins dix. Faute d'un quart d'heure, il a perdu son pari, gagé sur la moitié de sa fortune; il a dépensé l'autre moitié en voyage; il est ruiné; c'est du moins ce qu'il croit en consultant sa montre et l'exact mémorial quotidien qu'il a tenu de son voyage. Seulement, il n'a pas calculé la différence des heures et des jours aux différents méridiens, qui de Londres par Douvres à Londres, par Liverpool, en passant par Brindisi, Shanghaï, San-Francisco et New-York, a allongé son calendrier, sinon sa vie réelle de vingt-quatre heures. C'est le vendredi au méridien de Greenwich et non le samedi, comme le lui indiquait le compte de son agenda,

qu'il est arrivé en gare de Londres. Le jeu naturel de l'almanach des longitudes épargne ainsi au lecteur le chagrin de voir sombrer l'excellent Philéas Fogg et son pari et sa fortune. Chemin faisant, Philéas a assisté à bien des scènes pittoresques que l'auteur fait passer sous nos yeux. Il a eu, entre autres réussites, le bonheur de ravir au bûcher, dans je ne sais quel coin féroce de l'Inde, encore indépendant des Anglais, la veuve d'un maharajah, une jeune et jolie femme, appartenant à la race des Parsis, qui a été élevée à Calcutta à l'européenne. Il l'épouse pour couronner ses aventures. *All right.* Philéas Fogg et Aouda seront heureux et ils auront beaucoup d'enfants. La matière des contes de fées change, le dénouement en reste invariable.

Quand MM. Verne et d'Ennery se sont unis pour distribuer en tableaux de théâtre ce roman à tiroirs ils l'ont enrichi de deux personnages qui se trouvent dans le drame et n'étaient pas dans le livre. Ils ont jeté sur les pas du héros, outre l'agent Fix et le factotum Passepartout, un *go ahead* américain, Archibald Corsican, qui est le rival de Philéas Fogg en excentricité. Ce Corsican se ronge de ce qu'il y ait au monde un excentrique plus excentrique que lui et que ce ne soit pas un Yankee. Il a fait le tour de la mer Rouge à pied et à reculons; Philéas Fogg lui explique de haut que certainement lui,

Philéas, si son pari lui en laissait le temps, le ferait à reculons et à cloche-pied. Tantôt Corsican rend justice en amateur compétent aux belles imaginations de Philéas, à l'air de magnanimité de ses lubies; tantôt, fou de jalousie, il le provoque et il reçoit de lui un coup d'épée presque à chaque station. Comme il faut bien que Corsican à la fin se marie, ni plus ni moins que Fogg, l'adjonction de Corsican à Philéas a exigé que les deux dramaturges donnassent à Aouda une sœur qui deviendra l'épouse dudit Corsican. Ajoutons à cela une prêtresse malaise fort utile dans une pièce à spectacle; elle sert de prétexte pour montrer au spectateur une grotte à serpents et une fête du culte indigène en Malaisie. C'est à peu près tout ce qui établit quelque différence entre le drame et le roman.

Les deux personnages nouveaux de Corsican et de Néméa, sœur d'Aouda, n'étaient pas précisément indispensables. Ils nous procurent toutefois, vers le dénouement, une scène assez dramatique. Nous sommes à Liverpool, presque au terme du voyage. Philéas Fogg, s'il veut rester dans les délais de son pari, a tout juste le temps de prendre l'express qui va partir pour Londres. C'est à ce moment que Fix, suivi de deux policemen, lui vient mettre la main au collet en lui présentant un petit papier qui le constitue prévenu du vol fait à la Banque. Quel

triomphe pour Corsican si Philéas Fogg manque son pari ! Mais quelle déroute pour l'excentricité, si le pari le plus excentrique qui fût jamais ne réussit pas ! Corsican n'hésite pas, il se dévoue pour la cause des excentriques en général. Il déclare que le voleur c'est lui, et qu'à preuve il tient à la disposition du détective la plus forte part des bank-notes soustraites. Il faut savoir que le détective, d'après ses conventions avec la Banque, doit encaisser un tant pour cent sur ce qu'il aura réussi à ressaisir de l'argent du vol. Les raisons sonnantes sont donc pour qu'il relâche Fogg, qui a épuisé son viatique, et parce qu'il s'assure de Corsican qu'il sait bien muni. Le véritable voleur est le voleur qui fait prime. Fix met Corsican en état d'arrestation, tandis que Fogg court à la gare de départ. En ce moment, tout le monde se détourne de Corsican, excepté Néméa, que son cœur ne trompe pas et qui devine l'acte d'abnégation de son ami. Il y a là un instant d'émotion et de pathétique doux qui n'est pas rigoureusement nécessaire dans un drame à spectacle, mais qui ne le gâte pas.

Si l'on se plaçait au point de vue strict de l'art, le drame de MM. d'Ennery et Verne ne vaut pas, il s'en faut de beaucoup, le récit romanesque dont il est tiré. La variété des tableaux qui passent devant nos yeux ne dissimule pas la monotonie du système

et des procédés selon lesquels se déroulent ces tableaux variés. D'ailleurs, il y a une réflexion que provoque le *Tour du Monde,* comme beaucoup d'autres pièces où la machinerie joue le grand rôle. On se demande s'il n'existe pas une esthétique de la machinerie et si le machiniste et les auteurs en respectent toujours les lois. Le théâtre est un relief ou une fresque de la vie et des passions. Il a pour objet de tailler, de sertir, d'agrandir le vrai de manière à le mieux faire voir, à le mieux faire sentir, à le présenter plus en son plein et sous des aspects plus saisissants. Appliquez ce principe à la machinerie : Il faut qu'elle me présente au théâtre une force, une finesse ou un charme de surprise dont elle m'aura paru dépourvue dans le monde réel. Or, quand je vois dans le *Tour du Monde* l'express du Pacifique, qui se lance sur la scène avec une vitesse d'un kilomètre à l'heure, qui se compose d'une locomotive poussive traînant trois wagons étriqués, d'où il descend six voyageurs en tout, certes, je ne me dissimule pas tout ce que le machiniste du théâtre a dépensé d'ingéniosité pour construire ces joujoux, tout ce qu'il déploie de dextérité de main pour les manœuvrer sans les casser ; mais l'effet produit d'abord sur moi, l'effet tout brut de ce chemin de fer en carton peint, est un effet de grotesque. Pourquoi ? parce que la ma-

chine à vapeur que nous offre le théâtre ne donne pas la centième partie de l'impression de merveilleux et ne rend pas la centième partie de la vivacité du spectacle que nous présente, passant devant nous, un train réel de chemin de fer, non pas même l'express sans pareil du Pacifique ou l'Orient-Éclair, mais tout bonnement le train de Batignolles à Grenelle. J'en dirai à peu près autant de l'explosion de la *Henrietta* en mer, en vue de Liverpool. Décor superbe tant qu'on voudra! L'explosion elle-même, quelque effort qu'elle ait coûté à la direction, est et ne saurait être que mesquine.

Au contraire, quand les directeurs, les auteurs et les décorateurs se tiennent dans les conditions du décor théâtral possible, dans les limites où l'art du décor et de la mise en scène est au point de se mesurer avec la vérité et la nature, cet art devient pour le spectateur une source vive et fraîche de plaisirs et de transports. Empressons-nous de dire que c'est ce qui arrive plus d'une fois avec le *Tour du Monde*. Le site alpestre de l'escalier des Géants dans l'Amérique du Nord, la nécropole indienne, la ville malaise, le combat avec les Sioux, les cortèges asiatiques sont autant de créations qui ravissent les yeux. Un riche ballet bien réglé remplit le septième tableau. Tout éblouissant que soit le corps de ballet du Châtelet, il laisse à désirer pour ce qui regarde le

talent et la science des danseuses, sinon de toutes, du moins de plusieurs d'entre elles. Quand on a eu à sa portée, chaque soir, le ravissant ballet italien de l'Eden, on devient difficile pour les jeunes Françaises qui se démènent au Châtelet. Je rends toute justice à l'énergie de celles de mes gracieuses compatriotes, qui vers dix-huit ans, dégoûtées de la couture, ou, à vingt-deux ans, n'ayant pas réussi dans les modes, vont frapper pour la première fois, déjà majeures ou sur le point de l'être, à la porte d'une école de danse, mais la danse ne s'accommode pas d'études faites à la légère. Si l'on a vu des exemples de comédiens, de directeurs de théâtre, d'artistes lyriques supérieurs, dont la vocation a été tout ensemble tardive et soudaine, on ne connaît pas, je crois, de bonne danseuse improvisée. En Italie, c'est à huit ou dix ans qu'on prend pour les former les enfants qui se destinent au culte des jetés et des battements. Le Châtelet manque d'Italiennes. Je prends la liberté de conseiller à M. Floury de recruter son corps de ballet parmi d'autres jeunes personnes que celles qui se sont vouées dès leurs premiers ans à l'obtention du certificat d'études primaires.

Nonobstant, allez voir au Châtelet, si vous ne l'avez déjà vu le *Tour du Monde* de MM. d'Ennery et Verne. Surtout, lisez, si vous ne l'avez encore lu, le *Tour du monde* de M. Jules Verne ; faites-le

au foyer du public. C'est à ce moment que les enthousiastes de la nouvelle école auraient organisé autour du buste de Racine la fameuse farandole dont il a été si souvent parlé depuis. On criait : Enfoncé Racine! On poussa des cris féroces, voire un cri de mort, contre les poètes de l'Académie (Briffaut, Baour-Lormian, Parseval de Grandmaison, Andrieux, Laya, Soumet, Campenon, Jouy, Guiraud, Alexandre Duval). Une voix — ce n'est pas celle de Granier de Cassagnac, qui s'en est un jour énergiquement défendu, parlant à ma personne, — une voix, restée inconnue, qualifia Racine de « polisson ». Et, selon la légende, recueillie par Séchan, qui est-ce qui aurait conduit ce sabbat ? Le propre neveu d'Alexandre Duval (de l'Académie française), le spirituel, l'élégant, le délicat Amaury. Est-il donc vrai, ô Amaury? Avez-vous, dans votre frénésie pour Dumas, commis ce sacrilége contre Racine? Avez-vous ainsi traité le divin poète qui faisait parler les femmes comme votre crayon les dessine?

Il est vrai que, depuis, Phèdre, Roxane, Hermione et Bérénice se sont bien relevées de la ronde iconoclaste, menée à minuit, à la lueur mourante des quinquets, le 11 février 1829.

XIII

Le Tour du Monde. — Les [illegible]. — Jules Verne. — [illegible]. — [illegible]. — Lettre d'Amaury Duval sur la première [illegible].

On sait que *le Tour du Monde* est dû à l'association de deux écrivains, dont l'un, M. Jules Verne, a l'imagination romanesque et [illegible], l'autre, M. d'Ennery, la longue expérience du métier dramatique. Originairement le sujet a été [illegible] et traité par M. Jules Verne, sous forme de roman ; c'est l'un de ses jolis succès. De [illegible] à [illegible], la librairie n'a guère compté de plus [illegible] succès.

Rappelons sommairement ce qui constitue le sujet du *Tour du Monde*, roman. Phileas Fogg, esquire, membre du Reform Club de Londres, est amené un jour à parier dans les salons du cercle qu'il fera le tour du monde en quatre-vingts jours.

capitaine Grant, *le Capitaine Hatteras*, est apprécié tout ce qu'il vaut ; si l'on perçoit bien qu'Hetzel, écrivant les *Bonnes Fortunes parisiennes*, est un Français entre les Français. Non, certes ! ils ne forment pas groupe. Et pourtant la plume courant sur le papier évoque ensemble leurs noms et les unit, parce que tous trois ont l'originalité profonde, parce que tous trois ont maintenu de nos jours et renouvelé l'art de conter.

M. Amaury Duval m'a fait l'honneur de m'écrire pour répondre à ma dernière notice. On se souvient que je l'avais interpellé à propos d'un passage des Mémoires de Séchan, recueillis par M. Adolphe Badin. Mes lecteurs liront avec un vif intérêt la lettre de M. Amaury Duval. Mais je dois citer d'abord le passage des *Souvenirs d'un homme de théâtre*, de Séchan, auquel jai fait allusion :

« Les haines féroces (contre Dumas et la nouvelle école) se traduisaient par des anecdotes plus absurdes les unes que les autres et qui se racontaient tout haut dans les bureaux de rédaction des journaux de la vieille école. C'est ainsi qu'on disait que le soir de la première représentation de *Henri III*, quand tout le monde avait été parti et que les lustres de la salle avaient été éteints, à la lueur

mourante des flambeaux du foyer, une ronde sabbatique pareille à la magnifique *Ronde* de Boulanger avait eu lieu autour du buste de Racine, — lequel buste d'ailleurs est adossé à la muraille, — que les funèbres danseurs avaient fait entendre ce refrain sacrilège : « Enfoncé Racine ! » et qu'enfin un cri de mort aurait été poussé par un jeune fanatique contre les académiciens.

» Pour noircir davantage le lugubre tableau, on insinuait même que le jeune énergumène qui demandait la tête des quarante immortels était le propre fils de M. Amaury Duval, de l'Institut, et le propre neveu d'Alexandre Duval, l'auteur dramatique, lequel était lui-même membre de l'Académie française !

» Enfin, on assurait qu'un autre fanatique, nommé Gentil, s'était écrié en plein foyer de la Comédie-Française : « Décidément, Racine n'est qu'un polisson. »

Passons maintenant à la lettre de M. Amaury Duval. Elle est jolie, elle est spirituelle, elle est topique. On la pourrait intituler : *Comment naissent les légendes !*

« Non, mon cher Weiss, je n'ai pas commis à la première représentation d'*Henri III* le sacrilège dont on m'accuse. Je ne peux pas dire :

Comment l'aurais-je fait si je n'étais pas né ?

Mais je peux dire : Si je n'y assistais pas ? Le 11 février 1829, j'étais en rade de Navarin, comme membre de la commission de Morée, et, si l'on me demandait des preuves à l'appui je montrerais une charmante lettre de ma sœur [1], que je recevais en Grèce et qui me disait en *post-scriptum :*

« Je finis par une grande nouvelle. *Henri III* a » été représenté avec un succès fou. Notre oncle » Alexandre était furieux, parce que, le jour de la » première représentation, se promenant dans les » couloirs avec Népomucène Lemercier, des jeunes » gens qui passaient près d'eux disaient en les arrê- » tant : *Melpomène et Thalie enfoncées !* »

» Me voilà sur ce point, j'espère, tout à fait absous. Quant au cri : *Mort aux académiciens* ! c'est une histoire assez comique. Si cela ne vous ennuie pas, la voici :

» Un soir, à *Hernani* — oh ! là, par exemple, je ne manquais pas une seule représentation — j'étais avec un de mes amis dans le coin du parterre, près de l'orchestre. Nous voyons entrer mon oncle Alexandre, dont la vue était fort basse. Il passa près de nous sans nous reconnaître. L'idée nous vint, gaminerie de notre âge, de murmurer d'une

1. Madame Guyet-Desfontaines.

voix sombre : *Mort aux académiciens !* Mon oncle, peu rassuré, va prendre timidement sa place et le soir, en rentrant à l'Arsenal, lorsque ses filles lui demandent le résultat de la soirée, il leur répond d'un air découragé et tragique : « Ils en sont à » demander nos têtes ! » Je dois ajouter que mon oncle a ri de bon cœur quand il a su que c'était « moi qui avais demandé sa tête. »

» Cette charge fut racontée et souvent. Dumas, entre autres, s'en amusait beaucoup. Prise au sérieux par des classiques renforcés, n'a-t-elle pas été l'origine de la légende ? »

En relisant cette lettre, je suis tout heureux d'avoir provoqué le témoignage de M. Amaury Duval. Nous avons ici, sur un point d'histoire morale et littéraire, dont il a été bien souvent traité, et où l'on a plus d'une fois brouillé ce qui concerne *Henri III* et ce qui concerne *Hernani*, la vérité vivante et exacte attestée par un contemporain des faits, chez qui l'enthousiasme pour la poésie comme pour les arts, où il a brillé, n'a point dégénéré, à part les jours de première jeunesse peut-être, en passion de secte. On ne saurait rien imaginer de plus instructif que la lettre de M. Amaury Duval, rapprochée des vagues *Souvenirs* de Séchan qui malheureusement, je l'ai dit, ne nous arrivent pas de première main. Séchan ne

croit pas beaucoup à la légende qui courait et qu'il rapporte ; et il a bien raison. Cependant l'embryon de vérité s'y trouve. Une bonne farce faite à son oncle par un garnement de neveu est devenue un cri de mort tout à fait abominable, jeté par de jeunes frénétiques contre les paisibles versificateurs de l'Académie française. Et qui a poussé la sauvage clameur ? Le parent chéri d'un académicien, un parricide tout simplement ! Pour se créer elle-même, la légende n'a eu qu'à transposer, du plaisant au sérieux, le ton primitivement mis à la phrase de mort par le jeune Amaury Duval ! « La mythologie, dit Max Müller, est une maladie de langage. »

Remarquons, d'ailleurs, qu'il apparaît ici une fois de plus, combien la légende est plus expressive de la vérité que les faits bruts. Les faits bruts sont diffus et plats ; la légende leur donne la couleur et les condense. Népomucène Lemercier, circulant dans les couloirs à la première représentation de *Henri III* parmi les figures railleuses ou malveillantes, n'a pas entendu le mot : *Enfoncé, Racine*, ni le mot : *Racine est un polisson.* Il n'a entendu siffler à ses oreilles que l'épigramme fort légitime, quoique facile et vulgaire : *Melpomène et Thalie enfoncées !* Mais le mot imaginaire : *Enfoncé, Racine*, qui n'a été probablement dit par personne, était au fond de bien des cœurs. Je ne sais si le Gentil, dont parle Séchan,

— ce Gentil est, je suppose, le Gentil de Chavagnac, mort en 1846, qui avait écrit en 1817, avec Désaugiers, sous le titre *les Petites Danaïdes*, une parodie, restée fameuse, de l'opéra classique — je ne sais si Gentil s'est écrié après la représentation d'*Henri III : Racine est un polisson*. Probablement non, encore. Il n'en est pas moins vrai que les romantiques, les gens du cortège de Dumas et du cénacle de Victor Hugo, étaient lancés, en 1829, à toute bride vers la formule : *Racine polisson*. Dumas lui-même raconte, dans ses *Mémoires*[1] qu'Émile Deschamps, sortant de la lecture de *Marion Delorme* au comité et avisant l'affiche du jour du Théâtre-Français, Émile Deschamps, que nous avons connu dans sa vieillesse si mesuré et d'un goût si fin, haussa les épaules, se tourna vers les gens de la coterie et s'écria avec compassion : « Et ils vont jouer *Britannicus!* » Dumas ajoute : « Personne de nous, aujourd'hui, pas même Émile Deschamps, n'avouerait avoir dit ce mot. Et moi je déclare que nous l'eussions tous dit en 1829. » *Habemus confitentem !* Ce n'était pas seulement l'imagination publique, c'était aussi la conscience et la divination publiques qui mettait à la charge de la nouvelle école le sacrilège : *Racine polisson* par lequel se peignaient si bien et

1. Cinquième série. Chapitre 131. Paris, Michel Lévy, 1867.

pour l'Europe, amoureux, escorté des Muses, guidé par la Sagesse, couronné par la Victoire, n'ayant encore donné en nul excès, tout à l'Etat et au bien de l'Etat et qui, pour son coup d'essai, venait de conquérir la Flandre en deux mois et la Franche-Comté en trois semaines. Tout alors en France était jeune comme le roi; et justement les pleurs que fait verser *Bérénice*, les fêtes qui y sont célébrées, les hauts faits de guerre qui y retentissent sont des pleurs, des fêtes et des exploits guerriers de la jeunesse.

Aussi en 1670 le succès fut grand d'une pièce où les générations nouvelles reconnaissaient leur image, tandis que les anciens, les gens du temps de Richelieu et de Mazarin, s'en tenaient à Corneille. La tragédie de Racine, reprise en 1724, avec mademoiselle Lecouvreur dans Bérénice, obtint des suffrages aussi chaleureux qu'à l'origine. Elle a beaucoup occupé le XVIIIe siècle jusque vers son déclin. Jean-Jacques en a bien parlé. Voltaire, un jour, à la lecture de *Bérénice*, vit se mouiller les yeux du grand Frédéric. Et maintenant?

A l'Odéon, le public aux beaux endroits était captivé et recueilli plutôt qu'ému; il ne s'abandonnait pas; je ne sais quelle surprise ou quel défaut d'initiation le retenait; je n'ai pas senti dans la salle l'absolu saisissement. Je ne pouvais m'empêcher de me rap-

XIV

Esther. — La religion dans le drame avant Racine. — Toutes les doctrines chrétiennes ont acclamé *Esther*. — *Esther* et la maison de Saint-Cyr.

On ne représente jamais *Esther* sur la scène française. Il y avait des années et des années que moi-même je ne l'avais relu. J'en ai fait ma méditation de la sainte semaine, et je vous conseille tout de suite d'en faire votre *alleluia* de ce temps pascal. Je ne cherchais, je l'avoue, dans *Esther* que l'objet le moins profane sur lequel pût se fixer l'attention d'un écrivain du siècle et d'un moraliste mondain, obligé par état de fournir une causerie littéraire à propos de théâtre. Mais, dès qu'on a lu quelques vers d'*Esther*, de quelle force et de quelle douceur religieuse on se sent tout à coup enveloppé, sans plus songer ni au théâtre ni à l'art! Quelle insinua-

tion invincible de l'amour de Dieu et de l'amour en Dieu! Quelle mélodie du soupir divin! En ouvrant le livre, on se préparait au plaisir singulier d'être édifié par une pièce de théâtre et à s'étonner de l'être. En le fermant, il faut recueillir ses esprits pour se rappeler et reconnaître clairement que cet hymne à la gloire de l'Eternel, qui mériterait d'être ajouté par l'une et l'autre Église chrétienne à ses morceaux liturgiques, est aussi un ouvrage dramatique, l'un des plus vigoureux en sa suavité et l'un des plus originaux qui existent.

Esther a été composé en 1688 et représenté à la maison royale de Saint-Cyr en 1689. *Esther* se distingue de tout ce qu'on en pourrait rapprocher au XVIIe siècle et dans les siècles précédents par ce trait que la religion elle-même, la foi prise en sa substance la plus compréhensive, la plus sereine, la plus spirituelle, est l'objet du drame. Le salut du peuple juif ne nous y intéresse qu'en tant que c'est le salut de la religion, et d'une religion que professaient universellement et profondément, au XVIIe siècle, tous ceux qui voyaient et lisaient la pièce.

La religion périra si le peuple juif périt; les promesses de Dieu auront été trouvées menteuses, et Dieu ne sera plus qu'une idole brisée. C'est l'idée mère qui, sans être exprimée *ex professo*, plane sur

Esther comme sur *Athalie* et en inspire le développement.

Il s'en faut de beaucoup, personne ne l'ignore, que Racine soit le premier en France qui ait tiré de la religion une œuvre théâtrale. Comme les sentiments et les passions ont été dans tous les temps l'étoffe du drame, il n'y a jamais eu à douter que la religion, la plus noble, la plus forte, la plus enveloppante, et, si elle est mal entendue, la plus aveugle des passions, ne puisse fournir à l'auteur dramatique une matière aussi ample que tout autre état du sentiment. Eh! parmi les ouvrages dont la religion, envisagée en tant que ressort moteur des actions humaines, a offert le sujet, qui pourrait oublier *Polyeucte* et, en un sens et un genre tout contraires, *Tartufe*? Comme les faits de l'histoire sacrée, toute sacrée qu'elle soit, sont des faits, et que, à ce titre, ils peuvent prendre le caractère poétique ou tragique, la poésie et le drame, chez les peuples chrétiens, ne se sont pas abstenus de chercher leurs dépouilles opimes dans l'Ancien et le Nouveau Testament aussi bien que dans les histoires profanes. Comme il est naturel enfin que la poésie, le drame et l'art s'en aillent, d'abord, dans les temps où ils naissent, vers les choses qui remplissent l'âme des foules, il est arrivé qu'aux siècles chrétiens, quand le théâtre a commencé de subsister, c'est ce qu'il y

a de plus sacré dans les faits et la tradition sacrée, c'est la passion, la mort et la résurrection du Seigneur qui a tenté avant tout le théâtre. Un historien littéraire n'aurait pas besoin de beaucoup d'érudition, mais il aurait besoin de beaucoup de patience à supporter les lectures fastidieuses, pour rétablir entre les *Mystères* et les deux tragédies bibliques de Racine la chaîne ininterrompue des œuvres poétiques ou prétendues telles publiées en langue française, dont l'argument a été puisé dans les livres juifs, dans les Évangiles et dans les légendes de saints

Les œuvres sont donc nombreuses. Mais la plupart ne s'attachent à tirer du fait religieux que l'expression dramatique, le pittoresque, l'effet humain, et souvent, comme les *Mystères*, par le procédé le plus brutal et le plus grossier, ou, si elles prétendent à expliquer et à faire sentir la foi, la platitude de la conception et de l'exécution les réduisent trop au-dessous des ambitions, affichées par les auteurs. C'était l'une des thèses vivement débattues de la querelle des Anciens et des Modernes de savoir si les dogmes et les mystères de la foi se prêtent ou non à l'élaboration des poètes et aux fictions de la poésie. L'ami et le conseiller de Racine, Boileau, répondait non. L'idée circonscrite que Boileau se faisait de la poésie, jointe à ce qu'il

y avait de rigide, de correct et de raisonnable dans sa piété, le portait à considérer comme une offense à la foi autant que comme une faute de goût l'appropriation à une œuvre d'art de dogmes qu'il sentait graves et de mystères qu'il concevait terribles. *Frœhlich die Kunst*... Boileau eût été disposé à dire également selon les jours : « Sérieuse est la foi, et auprès d'elle futile est l'art », ou bien : « Riant, simple est l'art, et, auprès de lui, triste et compliquée est la foi. » *La Jérusalem délivrée* ne lui paraissait pas démontrer suffisamment que ce double principe de sa conscience et de son goût fût faux; et, pour cela, il avait raison, quel que soit, à d'autres titres, l'attrait de *la Jérusalem*. Mais combien il devait plus s'enfoncer encore en son opinion, lorsque les Modernes, joignant l'exemple au précepte, se piquaient d'écrire des bucoliques saintes, lorsque Desmarest donnait le poème de *Marie-Madeleine* (1669) avec celui d'*Esther* (1673), et Perrault, le poème bien intentionné, mais si puéril et si fade, de *Saint-Paulin* (1684). Aussi, lorsque Racine lui vint parler d'une tragédie à tirer d'*Esther*, son premier mouvement fut de le décourager de l'entreprise. Racine persista; Boileau se soumit; *Esther* parut. Racine avait donné aux théories de Perrault et de son école sur l'emploi qu'on pouvait faire en poésie de la religion chrétienne une confirmation autrement

concluante que le *Saint-Paulin*. Perrault ne s'en aperçut jamais.

C'est la suite de la religion chrétienne, c'est l'histoire, si cette expression est permise, c'est l'histoire tout entière du vrai Dieu que Racine a réussi à renfermer dans *Esther* et dans *Athalie*, depuis les patriarches et les prophètes jusqu'à l'incarnation, et il a exécuté ce dessein difficile avec une habileté si consommée de dramaturge, soutenue d'une foi si tendre et si délicate, que, d'une part, aucun appareil dogmatique et théologique ne vient ralentir la marche de ce drame de Dieu, et que, d'autre part, aucun vers n'y saurait choquer l'âme pieuse la plus prompte à s'alarmer; tous, au contraire, l'emportent dans un élan continu d'adoration. Combien la religion est ici plus pure, combien ses mystères restent plus au-dessus des atteintes de l'artifice profanateur des poètes que dans *le Paradis perdu* et même *la Messiade!* Et combien pourtant les deux pièces d'*Esther* et d'*Athalie* sont plus selon les conditions ordinaires de l'art profane et de la nature humaine !

L'objurgation de Mardochée, la prière d'Esther, l'exposition de la vraie doctrine aux Gentils dans le discours d'Esther à Assuérus, la sublime vision de Joad, l'effusion des chœurs, la morale divine imposée aux rois, la glorification des humbles sont dans

toutes les mémoires; elles ont pénétré, elles ont façonné des générations de chrétiens. C'est un cœur gonflé de Dieu qui y déborde; c'est un esprit vivifié de Dieu et tout plein de la plus saine extase religieuse, qui y frémit et qui y prophétise. La magnificence, l'action et la majesté du langage y semblent comme un reflet de Dieu, et, si ce n'était un sacrilège, on serait tenté de dire qu'*Esther* et *Athalie* achèvent la révélation et la couronnent. A s'en tenir au premier des deux drames et au personnage principal de ce drame, Esther est un type adorable de la fille et de la femme selon Dieu. Oh! si l'on comparait d'un peu près l'Esther du *Livre d'Esther* avec l'Esther de la tragédie de Racine, on trouverait que Racine a un peu changé et embelli l'Esther originale.

Dans le langage de l'exégèse orthodoxe, on exprimerait la métamorphose en disant que Racine a substitué à l'Esther selon la loi ancienne une Esther selon la loi nouvelle. Mais il faudrait se corriger tout aussitôt — c'est un point que je note en réponse à ceux qui, comme Saint-Evremond, accusaient Racine de ne point observer exactement les mœurs historiques — il faudrait, aussitôt après avoir relevé dans Esther l'empreinte chrétienne, revenir sur la chose dite et ajouter qu'Esther est cependant bien une femme biblique, une fille de Jacob et d'Abra-

ham, une Juive enfin, une fleur de vie patriarcale et domestique.

On m'élevait alors solitaire et cachée...

C'est justement qu'Assuérus lui dit :

Je ne trouve qu'en vous je ne sais quelle grâce,
Qui me charme toujours et jamais ne me lasse.
De l'aimable vertu doux et puissants attraits!
Tout respire en Esther l'innocence et la paix;
Du chagrin le plus noir elle écarte les ombres,
Et fait des jours sereins de nos jours les plus sombres.

Racine a prélevé sur les diverses femmes de la Bible, sur Rachel, sur Lia, sur Noémie, sur Ruth, sur Judith elle-même, ce qu'elles ont de meilleur pour le fondre en son Esther, comme il a ramassé dans ses deux drames sacrés d'*Esther* et d'*Athalie* l'enchaînement des faits bibliques et la substance de la vérité chrétienne.

L'originalité d'*Esther* au point de vue de l'art[1], le coup de génie, c'est que Racine, en prenant pour sujet de pièce, au beau milieu de la querelle des

1. Sur les diverses questions d'art qui se rattachent à *Esther*, voyez aussi Émile Deschanel, *Racine*, t. Ier. Paris. Calmann Lévy, 1884. Nous aurons occasion de revenir sur cet ouvrage que nous recommandons à l'attention des amants de Racine.

[illegible] les mémoires : elles ont [illegible] des générations de chrétiens. C'est [illegible] de Dieu qui y déborde ; c'est [illegible] Dieu et tout plein de la p[illegible] [illegible]use, qui y frémit et qui y [illegible]. La [illegible]ence, l'action et la majesté d[illegible] [illegible] comme un reflet de Dieu, et, [illegible] [illegible]ge, on serait tenté de dire qu'*Esther* [illegible] [illegible]chèvent la révélation et la [illegible]. A [illegible] [illegible] premier des deux drames et au personnage principal de ce drame. Esther est un type [illegible] [illegible] fille et de la femme selon Dieu. [illegible] [illegible]parait d'un peu près l'Esther du *Livre d'Esther* [illegible] l'Esther de la tragédie de Racine, [illegible] Racine a un peu changé et [illegible] l'Esther originale.

Dans le langage de l'exégèse [illegible] merait la métamorphose en disant que Racine [illegible] substitué à l'Esther selon la loi ancienne une Esther selon la loi nouvelle. Mais il faudrait [illegible] tout aussitôt — c'est un point que je [illegible] à ceux qui, comme Saint-Evremond, accusaient Racine de ne point observer exactement les [illegible] historiques — il faudrait, aussitôt après avoir relevé dans Esther l'empreinte chrétienne, revenir sur la chose dite et ajouter qu'Esther est cependant bien une femme biblique, une fille de Jacob et d'Abra-

pourquoi Racine avec la meilleure volonté du monde ne put dérober *Esther* sous le pieux boisseau de Saint-Cyr. Il fut impossible de réserver aux dames et aux demoiselles du célèbre établissement la pièce qu'elles avaient commandée, qu'elles jouaient et qui n'avait été faite que pour elles. Tout se précipita aux représentations de Saint-Cyr; tout voulut en être, la cour et la ville. Fait bien remarquable : l'inspiration racinienne était montée d'un vol si heureux vers le plus haut, le plus général, le plus doux, le plus inaltérable, le plus divin de la religion, que toutes les théologies se réconcilièrent pour un moment en *Esther*. De violentes querelles divisaient l'Église et ses illustres conducteurs d'âmes; d'affreuses persécutions étaient consommées; d'autres se préparaient; il n'y eut pas de dissidents à *Esther*. Bossuet ne pensait pas de la pièce autrement que Fénelon; Bourdaloue la voulut voir et l'inflexible Arnauld, pour la première fois, pardonna au théâtre et à ses pompes. D'*Esther*, Arnauld fut ravi; même, après qu'eut paru *Athalie*, il préférait *Esther*, sans bien s'expliquer pourquoi. C'est, je suppose, que dans *Esther* la religion parle toute seule et toute pure, tandis que dans *Athalie* il se mêle à la religion un drame politique puissant qui distrait un peu la piété. J'ai la faiblesse de préférer *Esther*, comme le grand Arnauld, mais pour une autre raison

encore, c'est que dans *Esther*, comparé à *Athalie*, comme dans *Bérénice*, comparé à *Britannicus*, à *Mithridade* et à *Bajazet*, etc., etc., je trouve beaucoup plus de ce qu'il y a chez Racine de spécialement racinien.

Tandis que les catholiques orthodoxes, jansénistes, jésuites, futurs quiétistes, se rencontraient dans une commune édification, les réformés, proscrits de France depuis quatre ans, ne manquaient pas de voir dans *Esther* la figure éloquente de la vraie Église en larmes sous un nouvel Assuérus. Édouard Fournier, le savant et adroit fureteur, a eu entre les mains une édition d'*Esther*, que les protestants donnèrent à Neufchâtel en 1689 l'année même où la pièce fut représentée à Saint-Cyr. Les éditeurs, dans l'avertissement, observaient : « que l'on voyait clairement dans cette pièce un triste récit de la dernière persécution et que le lecteur pouvait faire aisément l'application des personnages d'Assuérus et d'Aman ». Quelque chose eût manqué au succès d'*Esther*, si les Juifs ne s'étaient, à leur tour, emparés de l'œuvre, comme avaient fait les protestants. C'est ce qui arriva quand *Esther* passa de Saint-Cyr sur les scènes publiques, sous la Régence. L'abbé d'Aubignac parle d'une représentation qui eut lieu en ce temps-là, à Rouen, avec des applaudissements bien plus marqués qu'à Paris, et il attribue cette chaleur parti-

culière de la représentation rouennaise au fait que la capitale de la Normandie contenait beaucoup de Juifs, avoués ou secrets, et qu'ils emplissaient le théâtre. De nos jours, Rachel, quand elle aborda, pour la première fois, le rôle d'Esther (c'était en 1839) prit soin de jouer la pièce le 28 février, jour où les juifs pratiquants célèbrent, par la fête du Pourim, l'anniversaire de leur délivrance d'Assuérus par Esther. Ce soir-là, les Juifs de Paris, qui affluaient au Théâtre-Français, firent solennellement de la tragédie de Racine l'apothéose d'Israël et le signe de son émancipation définitive. M. Paul Mesnard, à qui j'emprunte ce détail caractéristique, — on ne peut plus maintenant parler de Racine que Paul Mesnard à la main[1], — M. Paul Mesnard se demande ce qu'eût pensé l'élève de Saci et le disciple de la Mère Angélique en voyant sa pièce « prendre ainsi un caractère religieux très différent de celui qui avait été dans ses intentions ». Pas si différent, ce me semble. La soirée du 28 février 1839 était une démonstration de plus, aussi concluante qu'inattendue, que ce que Racine avait écrit avec le style d'un poète et l'âme d'un juste c'était bien la synthèse dramatique du Dieu vivant et de la révélation.

Indépendamment de toute considération de foi et

1. Collection Regnier, *J. Racine*. t. III, Paris. Hachette, 1865.

de croyance particulière, cette piété délicieuse, cette religion sans dispute, cette admirable innocence de cœur font d'*Esther*, des hymnes d'*Esther* et de ceux d'*Athalie* la théodicée la plus belle et la plus persuasive qui soit au monde. Il fait bon, à ce qu'il paraît, de se vouer aux couvents des petites filles et, ayant vécu avec les Duparc et les Champmeslé, de se refaire auprès des innocentes. On pourrait s'imaginer que, de Bérénice et de Phèdre à Esther, Racine a changé d'âme, s'il n'avait prêté autrefois aux victimes résignées et aux victimes révoltées de l'amour la même pureté de langage et la même élévation de sentiment, avec lesquelles il devait chanter plus tard le Très-Haut. La vérité exacte est qu'à vingt-cinq ans comme à cinquante il travaillait sur le même fonds, celui qu'il devait à son honnête famille de la Ferté-Milon, à ses maîtres, les solitaires de Port-Royal, au noble et religieux Sophocle. Mais du Dieu de Sophocle à son Dieu, quelle distance! De la religion ergoteuse et géométrique de Port-Royal à la religion d'*Esther* et des chœurs d'*Athalie*, quelle transformation! C'est toujours sur ce point qu'il faut revenir et insister. Racine célèbre le Dieu bon et le Dieu juste, le Dieu qui aime, une Providence, source de nos joies. La théodicée racinienne n'a pas de secte; elle n'est délimitée et appesantie par aucun doctrinarisme. Racine brûle un encens

où ne se mêle aucun parfum désagréable de chapelle, de confrérie et de sacristie. Il glisse sur les cimes de la foi ; il n'en fait goûter que le miel ; il n'émeut en nous que les vertus qu'elle inspire et les félicités qu'elle procure.

Que le Seigneur est bon ! Que son joug est aimable.
Heureux qui, dès l'enfance, en connaît la douceur !

Ces vers, aux temps du moyen âge où la foi en Jésus était brûlante, pathétique, effrénée, créatrice, eussent trouvé le chemin du cœur de François d'Assises et du « sainct homme de roy Loys » qu'eût peut-être laissés froids le christianisme reposé, raisonné et bien déduit de Bossuet, de Bourdaloue, d'Arnauld, de Saurin et de Massillon.

Et, en sens inverse, dans les temps de religion moins définie et de catéchisme moins accepté et moins cru qui ont suivi le XVIIe siècle, ces autres vers :

Tout l'univers est plein de sa magnificence
. . . .
Il donne aux fleurs leur aimable peinture

présentaient une idée de Dieu qui a suffi pour remplir bien des âmes. Qui sait s'ils n'ont pas jeté dans l'esprit de Fénelon, qui les vint entendre à Saint-

Cyr, le premier germe de la *Démonstration de l'existence de Dieu, tirée de la connaissance de la nature et proportionnée à l'intelligence des plus simples?* En tout cas, le déisme chrétien d'un Jean-Jacques et d'un Bernardin de Saint-Pierre s'y est pu reconnaître et complaire. Chateaubriand s'en souvenait, lorsqu'il composait le cinquième livre du *Génie du christianisme*. Pour moi, quand je lis de tels vers, je ne sais que m'écrier : Hosannah! Hosannah!

Le prix moral d'*Esther*, comme sa valeur poétique, est infini. Je n'oserais affirmer toutefois que l'affabulation du drame présentât pour la maison de Saint-Cyr tous les avantages et toute l'innocuité que se sont figurés Louis XIV et madame de Maintenon. Les demoiselles de Saint-Cyr avaient d'abord joué *Cinna* et *Andromaque*. On a souvent cité, d'après madame de Caylus, le billet significatif de madame de Maintenon à Racine : « Nos petites filles viennent de jouer *Andromaque* et l'ont si bien jouée, qu'elles ne la joueront plus, ni aucune de vos pièces. » Madame de Maintenon crut qu'une tragédie tirée de la Bible, surtout cette tragédie si pure d'*Esther*, ne pourrait exercer sur ses élèves qu'une influence saine et fortifiante. Il est à craindre qu'elle ne se soit trompée et que, par rapport à son objet propre, l'éducation dans l'internat de Saint-Cyr, elle n'ait mis la main sur pis qu'*Andromaque*. Hermione et Oreste

avaient éveillé confusément dans la division des grandes des instincts d'amour, qui, un peu plus tôt, un peu plus tard, naissent tout seuls, rien de plus. Il ne se peut pas qu'Assuérus et Esther n'aient pas excité chez elles, sous une forme vertueuse et noble, mais d'autant plus perfide et de plus de danger, l'imagination ambitieuse, autrement puissante que l'amour sur les cœurs féminins. Le mariage d'Assuérus et d'Esther, si semblable à ce qu'on chuchotait probablement à Saint-Cyr comme ailleurs sur le compte de Louis XIV et de la veuve misérable de Scarron, ne prédisposait pas la classe des *bleues* à prendre un jour avec enthousiasme le genre de maris qui se pouvaient contenter d'un apport de trois mille livres; c'est la dot que le roi offrait à ses pupilles à leur sortie de la maison de Saint-Louis. Il est à remarquer que la plupart des demoiselles qui « créèrent » des rôles dans *Esther* ne se marièrent pas; soit piété ardente, soit dégoût des mariages où elles eussent été réduites, elles embrassèrent la vie religieuse. Il est à remarquer encore qu'*Athalie*, qui était pourtant aussi une tragédie biblique et sainte, n'eut jamais pour les habitantes de Saint-Cyr l'attrait d'*Esther*. On se priva aisément d'*Athalie;* on revenait à *Esther* avec zèle, avec délices, chaque fois que s'en offrait de loin en loin, l'occasion. *Esther*, entre les intervalles des représentations solennelles, resta, tout

donne à le supposer, la lecture favorite des *bleues*. On a des détails sur la mort en 1792 de la dernière dame survivante de Saint-Louis qui avait atteint l'âge de soixante et onze ans. M. Lavallée rapporte que, dans le délire de ses derniers moments, elle chantait les chœurs de la pièce qui avait été l'orgueil du couvent. Son être, prêt à se dissoudre, se fixait encore en ce souvenir; son imagination, rendue à la liberté ou au joug du mécanisme réflexe, n'avait plus gardé que l'image et les sons d'*Esther*. On mesure par là la persistance de l'impression de l'œuvre et on soupçonne le genre de ravages qu'elle avait çà et là produits. Décidément, il était trop joli pour un pensionnat de demoiselles, le roman d'Esther, la modeste petite fille, bien sage avec ses vieux parents, bien dévote à Dieu, que Dieu, pour la récompenser de sa perfection morale, mène lui-même, et comme par la main, jusque sur le trône d'Asie.

XV

Retour sur *Esther*. — Erratum. — Apothéose et triomphe de la race juive. — *Bérénice*. — Rachel, Delaunay, Favart. — Comparaison avec la *Bérénice* de Corneille.

Je suis obligé de revenir sur *Esther*.

Au sujet d'*Esther*, j'ai commis une méprise passablement forte. J'ai supposé que l'abbé d'Aubignac a parlé, dans l'un de ses écrits, d'une représentation d'*Esther* à Rouen, sous la Régence, ce qui a dû surprendre plus d'un de nos lecteurs, vu que l'abbé d'Aubignac est mort en 1672. La représentation dont parle l'abbé d'Aubignac est une représentation de l'*Esther* de P. du Ryer, ouvrage dramatique qui date de 1643. L'hypothèse de l'abbé d'Aubignac, concernant la part que les juifs de Rouen prirent au succès d'un drame tiré du *Livre d'Esther*, n'a donc plus aucun prix,

quant à la tragédie de Racine. Mais l'anecdote, si on la rapproche de la représentation donnée par Rachel, le 28 février 1839, jour de la fête juive des *Sorts*, garde sa signification morale et historique. Évidemment, le *Livre d'Esther* et tout ce qui en dérive présente un attrait continu et séculaire pour les juifs, un attrait non pas seulement religieux, mais ethnique. Ils s'y mirent. Parcourons ensemble le *Livre d'Esther*, nous saurons pourquoi. Cela n'est pas sans curiosité.

On sait que l'histoire d'Esther, dans la Bible, se compose de deux parties, le *Livre d'Esther* et les *Additions au Livre d'Esther*, dont les exégètes les plus orthodoxes et les plus catholiques reconnaissent l'inégale valeur. C'est le récit, transmis en langue hébraïque, auquel on donne communément le nom de *Livre d'Esther*. Les *Additions* comprennent des fragments en langue grecque qu'on suppose être l'œuvre d'un Juif hellénisant d'Alexandrie. Le récit hébraïque est complet en lui-même ; il nous conduit jusqu'au salut et au triomphe du peuple juif. Les *Additions* grecques ne font que reprendre et développer certaines parties du récit hébraïque. Mais quelle différence entre l'esprit du *Livre* et celui des *Additions* !

Dans les *Additions*, il n'est question que de Dieu et de sa grandeur. Là, Racine a pris le germe de la

prière d'Esther et de sa belle exposition de la foi devant Assuérus. Les *Additions* grecques se soudent au livre hébraïque par la déclaration formelle : « C'est Dieu qui a fait ces choses. » Dans le *Livre*, le nom de Dieu n'est pas même prononcé ; j'y ai cherché verset par verset quelque membre de phrase au moins qui pût être pris pour une allusion indirecte à la mission divine d'Esther, pour un embryon, un éclair de pensée religieuse ; je ne l'ai pas trouvé. Le Juif s'y suffit à lui-même, sans Jéhovah, par la seule idée de sa race et des ressources de son génie. Comme le livre de *Ruth* est l'expression poétique et profonde de l'esprit de famille du Juif, de ses vertus domestiques, de sa bienfaisance patriarcale, comme le livre de *Néhémie* atteste sa fidélité et son obstination touchante à son Dieu, le *Livre d'Esther* réfléchit le judaïsme en soi et à l'état pur. Vous pouvez ôter de la Bible, livre sacré et inspiré, le *Livre d'Esther*, on ne s'apercevra presque pas d'une lacune ; au contraire de la Bible, livre d'histoire, expression d'un caractère de peuple, le *Livre d'Esther* fait partie intégrante et nécessaire ; supprimez même le reste de la Bible et laissez subsister seulement le *Livre d'Esther*, Israël, Israël de l'histoire profane, apparaîtrait encore complet avec ses traits invincibles, avec son fier sentiment de soi-même, son indépendance et son républicanisme réfractaires,

la persistance de son type contre les persécutions, son irréductibilité ethnique, la grâce dangereuse de ses femmes, ses artifices, ses talents et son industrie, tout ce par quoi, écrasé, il soulève de dessus ses épaules l'écrasement, et, dispersé dans le monde, il maîtrise le monde.

Il paraît que, d'après les recherches modernes, le *Livre d'Esther* ne contient aucun fond historique ; ce n'est qu'un roman d'aventures dont la philologie hébraïque et orientale ne désespère pas de découvrir approximativement l'auteur. Avec les raisons par lesquelles l'exégèse indépendante démontre que le *Livre d'Esther* n'est pas un ouvrage d'histoire, on enlèverait sans peine toute autorité historique à une biographie de Plutarque sur Troie et à plusieurs récits d'Hérodote, même à ses récits sur Xerxès. On nous montre, par exemple, combien les extrémités contradictoires vers lesquelles se porte Assuérus d'un jour à l'autre font de lui un personnage de fiction, à peine vraisemblable, qui pris au sérieux ne serait qu'un fou et un idiot. Pas plus fou que le Xerxès d'Hérodote dont il porte le nom ; pas plus délirant en ses contraires qu'un César romain ; pas plus invraisemblable et plus brut en ses résolutions extrêmes qu'un de ces princes de la race de Mehemet-Ali dont les Français d'aujourd'hui ont pu connaître plus d'un exemplaire, soit au Caire, soit

à Paris même. Roman ou histoire, peu importe du reste pour le point dont nous traitons. Ce qui n'est, en aucun cas, admissible, c'est l'opinion qui fait du *Livre d'Esther* un simple conte de harem. M. Deschanel se l'est approprié dans son ingénieux et intéressant *Racine*. Je n'y saurais souscrire. Il me semble que *les Trois Sultanes* de Marmontel, fiction née certainement à Paris, en plein XVIIIe siècle, présenteraient encore, beaucoup plus que le *Livre d'Esther*, le caractère d'un récit originaire des harems d'Orient.

Si le *Livre d'Esther* n'est qu'un roman, c'est « un roman national », comme dirait Erckmann-Chatrian. Le salut du peuple juif, en tant que Juif, en est le seul objet. Le « sage Mardochée » n'élève la séduisante Esther et ne l'introduit au harem de l'Achéménide qu'aux fins de l'intérêt national, de l'intérêt juif. Esther ne s'expose au courroux du grand roi qu'en vue du salut de sa nation asservie. Elle n'est pas, comme dans la tragédie de Racine, l'épouse innocente, soumise et aimante d'Assuérus ; elle est la Juive qui hait le harem du maître et de l'oppresseur ; jusque dans les *Additions* elle garde quelque chose de cette empreinte ; elle y dit crûment : *Ego detestor cubile incirconcisorum et omnis alienigenæ.* Elle exige d'Assuérus le massacre de tout ce qui hait les Juifs, et elle s'y reprend à deux fois. Israël

allait être égorgé; il rebondit et c'est lui qui se repaît du sang de ses ennemis. Israël se tenait à la porte du palais, en costume humble, ne courbant pas la tête devant les puissants qui le méprisent, mais méprisé et menacé; il s'insinue au palais, il y reçoit des triomphes, il devient le grand vizir; il règne; il a la richesse et il exerce la domination. Cette histoire s'est passée dans l'empire aux cent vingt satrapes, il y a deux mille trois cents ans, on n'en peut douter, puisque les mêmes faits caractéristiques se sont reproduits en des époques bien plus récentes, sur lesquelles la lumière abonde. Cette histoire d'Esther, c'est l'histoire d'Israël à travers les siècles; c'est l'histoire de n'importe quelle persécution juive sous un roi de Castille ou d'Aragon : le Juif, reconnu tout à coup digne de mort, parce qu'il garde ses coutumes, parce qu'il ne prononce pas *shiboleth* de la même façon que les fils de Goths, parce qu'il lève le front avec orgueil, parce qu'il possède dix mille talents d'argent après lesquels brame la caisse du prince; et tout à coup aussi, un changement total : le Juif sauvé et se bâtissant dans Tolède une Synagogue triomphale, parce qu'un des siens siège dans les conseils du roi, vers lequel il s'est ouvert un chemin par son génie de la finance, par la sûreté de son coup d'œil politique, par son savoir médical extraordinaire. Un Juif est favori et tout Israël est

du troisième acte et du quatrième acte de Plaute, soudés l'un à l'autre, il a composé son troisième acte, où il a introduit une scène de plus de son cru, un monologue d'Orazie sur les peines du mariage; il a coupé en deux le cinquième acte latin; de la première partie, jusqu'à l'enlèvement de Ménechme par le médecin, il a formé son quatrième acte; il ne lui restait plus que deux scènes, les deux dernières, de la pièce latine, pour en tirer un cinquième acte; il n'a pas jugé que ce fût suffisant et il a ajouté de son fond quatre scènes des plus insignifiantes. Caractère général de la pièce de Rotrou : tout le sel de Plaute en a disparu[1]. A une comédie, voisine de la farce, Rotrou a substitué une tragi-comédie. L'Érotium de Plaute est devenue, sous sa main, une jeune veuve, coquette mais vertueuse, acceptant des cadeaux, mais n'offrant rien en retour, que finit par épouser, la voyant si sage en même temps que si attentive au bien, Ménechme Sosiclès. Quand Sosiclès feint la folie, c'est une folie noble. Plus de chien enragé, plus de bouc; Sosiclès se croit un conquérant, ou, mieux encore, un *conquistador*. Quand le

1. Il est à peine, dans la pièce, deux ou trois vers qui appartiennent franchement à la langue comique. Par exemple, celui-ci d'Orazie :

> Vas, mari débordé, caresser tes amantes!

beau-père intervient entre Ménechme Ravi et sa femme Orazie, c'est pour leur peindre les devoirs de leur état avec la gravité d'un patriarche.

Mon fils, ce nœud sacré qui joint vos destinées
Vous doit faire autrement employer vos années,
Et la nécessité d'être unis à jamais
Doit établir chez vous le respect et la paix.
Son bien vous touche plus que l'intérêt d'un autre;
Quand vous le dissipez, vous dissipez le vôtre,
Vous relevez l'hymen dont les sacrés arrêts,
Comme ils joignent vos corps, joignent vos intérêts.

Ce noble vieillard descend peut-être du *Socer* de Plaute ; mais il est beaucoup plus étroitement apparenté avec le Géronte du *Menteur;* il présage celui-ci et l'annonce.

J'ai mis Rotrou en face de Plaute et je dis à mes lecteurs : « Voilà comme on décalque ! Voilà comme on copie en ayant l'air de transformer ! » Je peux les faire passer maintenant à Shakspeare et à Regnard; ils diront d'eux-mêmes : « Voilà comme on conquiert ! Voilà comme on invente en ayant l'air de copier ! »

Les commentateurs de Shakspeare ont beaucoup discuté pour savoir dans quelle traduction anglaise Shakspeare avait pu lire *les Ménechmes.* J'espère qu'ils le découvriront. En attendant qu'ils fixent ce point, l'essentiel est qu'on ne peut contester que

Shakspeare eût lu *les Ménechmes* avant de composer *la Comédie des méprises.* J'oserai même dire qu'il avait lu de Plaute plus que *les Ménechmes;* il avait lu aussi *Amphitryon* tout au moins. Il y a dans *la Comédie des méprises* une scène qui vient d'*Amphitryon* en droite ligne, la scène première du troisième acte, quand on festine chez Antipholus d'Éphèse et qu'on le laisse parlementer à la porte avec ses invités, sans lui ouvrir. Shakspeare s'est donc imprégné de Plaute comme des vieilles chroniques d'Écosse et de Danemark. Avec cela, quelle pièce est plus de lui que *la Comédie des méprises!* Où a-t-il plus semé tout ce qui le caractérise : la richesse éblouissante des épisodes, l'imbroglio pétillant, la fantaisie ailée, des créatures féminines qui vivent entre ciel et terre, les ivresses de l'amour idéal. Le rire de Plaute à large panse, qu'est-il devenu avec Shakspeare? Une fleur, un rayon du rire. Le discours de Ménechme à sa femme et les rebuffades du *Socer* à sa fille, où croyez-vous qu'ils soient encore? Ils sont dans l'entretien délicieux d'Adriana et de sa sœur Luciana sur l'art de retenir captif un cœur d'amant. Shakspeare, à qui il faut de l'étoffe, se donne deux paires de jumeaux au lieu d'une seule qu'il a trouvée chez Plaute. Nous n'avons plus le parasite, ni le beau-père du poète latin; Érotium, sous le nom vague de « la Courtisane »,

n'est plus qu'une esquisse qui traverse la pièce ; le médecin, ramené à ce qui a été sa condition première dans l'histoire du genre humain, est un sorcier qui manie les prestiges et qui exorcise. Shakspeare avait besoin d'un duc d'Éphèse et même d'une abbesse d'Éphèse ! Il se les est fabriqués. Mais en quel temps donc place-t-il cette abbesse et ce duc ? Au temps où Corinthe était située de l'autre côté de la mer, en face de Dyrrachium. Le drame s'enlace incessamment autour de la comédie dans la pièce de Shakspeare. La pièce débute par une condamnation à mort et elle se dénoue au pied même de l'échafaud. Tout cela est sorti des *Ménechmes* de Plaute, rien n'est plus certain ; mais est-il aussi certain que ce rêve scintillant et bigarré d'une nuit bleue sur la mer Ionienne fût dans Plaute et *les Ménechmes ?*

Au moins, dans Shakspeare, Antipholus de Syracuse offre-t-il encore quelque rapport avec Ménechme Sosiclès de Plaute, et Antipholus d'Éphèse avec Ménechme Éreptus. Lui aussi, Antipholus d'Éphèse, a été autrefois perdu et enlevé ; lui aussi, Antipholus de Syracuse, est parti, sur les mers, à la recherche du frère aimé qui lui a été ravi. Un beau jour, ils se trouvent être ensemble, à Éphèse, en s'ignorant l'un l'autre, comme Éreptus et Sosiclès à Dyrrachium. Toutes différentes, toutes contraires

sont les relations dans lesquelles Regnard a placé ses deux Ménechmes. Depuis que le chevalier Ménechme a quitté Péronne, à quinze ans, pour aller se battre en qualité de volontaire, il ne s'est pas plus soucié du frère jumeau laissé en Picardie que celui-ci du chevalier. A Péronne, on croit depuis longtemps que le chevalier est mort à la guerre. Le chevalier, jeune libertin, recherchant les jeunes femmes et couru par les vieilles, prend ses quartiers à Paris entre deux campagnes, lorsqu'un hasard lui vient apprendre la prochaine arrivée du Ménechme de province dans la capitale. Le Ménechme picard se rend à Paris pour recueillir l'héritage d'un oncle, où, en bonne justice, le chevalier devrait avoir aussi sa part, et pour épouser par la même occasion Isabelle, la charmante fille du bourgeois Démophon, par laquelle le chevalier comptait se faire agréer. Ainsi, le chevalier Ménechme est instruit de la présence de son frère jumeau dans les mêmes lieux que lui, tandis que le Ménechme picard continue de croire mort le chevalier; trait essentiel qui manque à Plaute, à Shakspeare, à Rotrou et d'où naîtra un comique plus fripon et plus alerte. Sur l'ordre du chevalier, son laquais Valentin va attendre le Ménechme picard à la douane pour l'égarer à travers Paris, sous prétexte de lui servir de guide, et pour tisser autour de lui une trame qui lui fera

perdre Isabelle et l'héritage. Là est déjà un tout autre sujet que celui de Plaute; ce rôle respectif du valet et du Ménechme récemment débarqué nous rapproche bien plus de *Monsieur de Pourceaugnac* que de la comédie latine. Toute la comédie de Plaute, quiproquos à part, roulait autour d'un souper fin qu'un mari infidèle veut se donner chez une courtisane; toute la comédie de Regnard, quiproquos à part, roule autour des étonnements et des bévues d'un provincial qui vient pour la première fois à Paris. C'est bien le sujet de *Monsieur de Pourceaugnac*, comme ce sera plus tard celui de *la Cagnotte*. Regnard, de plus, a eu soin de donner à chacun des deux frères jumeaux un caractère tout à fait opposé; ce à quoi Plaute n'a point pensé. Enfin Regnard, Français et Parisien de l'an 1700, nous a mis sous les yeux des personnages qui vivent en 1700. Il a modernisé Plaute. La modernité, — mot que nous appliquons souvent aujourd'hui à l'esprit de MM. Halévy et Meilhac, — la modernité était l'une des facultés brillantes de Regnard. Nul mieux que lui n'a su tisser la folie la plus folle dans la trame des réalités les plus crues. En cela, MM. Meilhac et Halévy viennent de lui. Et, pour conclure, prenez dans la pièce de Plaute tout ce qui en est le plus saillant et que nous avons signalé plus haut; vous n'en trouverez pas trace dans Regnard.

Prenez ensuite tout ce qu'il y a de plus plaisant dans Regnard; vous n'en trouverez pas trace dans Plaute. C'est ainsi que les maîtres de notre littérature classique reflètent les Grecs, les Latins, les Espagnols, en cessant de leur ressembler.

Mais, au lieu de disserter sur Regnard, combien ne vaut-il pas mieux en jouir! Je crois qu'il se moquerait bien de nos dissertations. Lisez *les Ménechmes* et voyez-les, si on les rejoue. Cette pièce si charmante et si en verve des *Ménechmes*, créée d'après Molière bien plus que d'après Plaute, ne vaut pas, il s'en faut, *le Légataire*, *le Distrait*, *le Joueur*, *les Folies amoureuses*, *le Retour imprévu;* c'est le plus pâle enfant de la veine de Regnard; et comme il a encore les couleurs fraîches et vives! Rien de plus étincelant que la scène où cet effronté de chevalier conte à Araminte son rêve amoureux.

> Vous aviez de Vénus et l'habit et la mine;
> Cent mille amours poussaient une conque marine...

Rien de plus à peindre que ce bon M. Coquelet, le tailleur-marguillier, quand il présente à Ménechme ahuri sa petite note, pour laquelle il a dû attendre la fin de la guerre :

> De mon petit devoir humblement je m'acquitte...
> . . . .

Nous étions tous pour vous dans une peine extrême
Car dans notre maison tout le monde vous aime,
Moi, ma fille, ma femme ; elles tremblaient de peur
Qu'il ne vous arrivât du coup quelque malheur.

Rien de plus alléchant que les songes d'avenir où se délecte Valentin en compagnie de Finette pour le jour où il aura fait fortune dans le tripotage des rentes et des bons du roi :

Table ouverte à dîner, et les jours libertins,
Quand je voudrai donner des soupers clandestins,
J'aurai, vers le rempart, quelque réduit commode
Où je régalerai les beautés à la mode,
Un jour l'une, un jour l'autre ; et je veux à ton tour,
Et devant qu'il soit peu, te régaler un jour.

Mais je n'y pense pas. Fi ! Fi ! Tout cela est fort vilain. Seulement, pour m'en apercevoir, j'ai besoin de recueillir mes esprits. Regnard m'emporte et me fait envoler avec lui.

Dites que c'est fort vilain, dites-le. Ne dites jamais que cela est pris aux Grecs et aux Latins ! Ne dites jamais que la littérature et la poésie françaises ne sont pas une littérature et une poésie de première main !

XVIII

Le *Bourgeois Gentilhomme* avec la Cérémonie. — Hombourg. — Les Directeurs d'Été. — *Sacountala.* — Une Esther et une Griselidis de l'Inde.

On sait que M. Perrin a eu l'idée, il y a quelques années, de reconstituer *le Bourgeois gentilhomme*, tel qu'il fut joué, en 1670, devant le roi, à Chambord, avec la musique de Lulli, les intermèdes, les ballets et la mascarade. M. Perrin vient de remettre *le Bourgeois gentilhomme* complet sur son affiche; ç'a été à l'occasion des jours gras; la pièce persiste en carême. MM. Delaunay, Coquelin cadet, Thiron, madame Jouassin, madame Samary, madame Broisat, de plus, M. Vauthier, dans le mufti, sont chargés de la faire valoir. Parmi les rôles de Molière, il n'en est pas un qui aille mieux à

M. Thiron que celui de M. Jourdain. M. Got déploie le meilleur de son talent dans le maître de philosophie. Le rôle de Covielle est interprété à merveille par Coquelin cadet. Pour M. Vauthier, on pourrait soutenir qu'il est le héros de la pièce, tant il donne d'ampleur et de furia au personnage du mufti. Avec une exécution aussi près d'être parfaite, il n'est pas étonnant que *le Bourgeois gentilhomme* attire à la Comédie autant de monde que la salle en peut contenir. Le gros public, d'ailleurs, a toujours eu un faible pour *le Bourgeois gentilhomme;* le travers qu'il y trouve peint au naturel est de ceux qu'il connaît le mieux, qui le choquent le plus et dont aime le plus à rire. Je ne m'associerais pas sans réserve au goût du public. *Le Bourgeois gentilhomme* a au moins un défaut : il n'en finit pas, surtout avec les divertissements. Molière n'excellait pas précisément dans l'art de composer une pièce, art où les Français n'ont pas eu de rivaux, et *le Bourgeois gentilhomme* est l'un des ouvrages de Molière dont la composition est le plus insuffisante. Cependant, quand on sort de voir *le Bourgeois gentilhomme* comme il est maintenant joué, il faut féliciter d'une façon toute particulière M. Perrin de l'avoir, après un si long temps, rétabli en son appareil primitif. M. Perrin a eu là une idée d'art originale, une idée de véritable adepte. Il nous a fait

distinguer chez Molière des percées d'invention que nous ne savions plus reconnaître ou que nous avions oubliées.

Molière, chez qui l'on s'habitue à voir exclusivement le premier de nos auteurs comiques, a pratiqué, indiqué ou esquissé diverses formes de théâtre, qui ne se sont développées qu'après lui. Excepté la tragédie, il a tout tâté le premier ou l'un des premiers. Je ne crois pas que le drame bourgeois et l'adaptation du vers alexandrin à ce drame datent de la Chaussée; *Tartufe* est déjà par parties un drame bourgeois en vers. Je ne crois pas qu'on puisse attribuer par privilège à Quinault l'honneur d'avoir créé l'opéra français. *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* ne sont que de 1672. A l'état fragmentaire, l'opéra nettement caractérisé surgit dans *les Amans magnifiques* (1670). C'est bien l'opéra que Louis définissait quand il demandait à Molière « un divertissement qui fût composé de tous ceux que le théâtre peut fournir », et, avec la partie versifiée et chantée des *Amans magnifiques*, Molière réalisait l'idée de Louis. Ni nos auteurs contemporains, ni Beaumarchais avant eux n'ont inventé de toutes pièces le vaudeville imbroglio; il est dans *l'Étourdi*. Favart n'a pas trouvé tout seul la comédie villageoise; le romantisme n'est pas né avec les drames de Dumas et de Victor Hugo; *Don Juan* est une

composition romantique, la plus vaste et la plus diverse qu'il y ait dans notre théâtre. Et ce même *Don Juan* contient en germe, avec beaucoup d'autres choses, la comédie villageoise. Pour les scénarios de ballet, Molière en a dessiné un grand nombre; il a deviné le genre de féeries que nous pratiquons aujourd'hui; il est allé plus avant dans l'opérette que les auteurs d'*Orphée*, de *la Belle Hélène*, de *la Vie parisienne* et de *la Grande Duchesse*.

Tout cela apparaît bien clairement dans *le Bourgeois gentilhomme*, reconstitué par M. Perrin. Molière avait intitulé *le Bourgeois gentilhomme* : comédie-ballet. Plusieurs autres ouvrage de Molière portent le même titre. Deux de ses comédies les plus fortes, notamment, *M. de Pourceaugnac* et *le Malade imaginaire*, ont été conçues sous forme de comédies-ballets. Je ne pense pas, à la vérité, que Molière tînt beaucoup à la partie de ballet; il prenait soin, en effet, de composer ses pièces mixtes de telle manière que le chant et le ballet pussent être au besoin détachés de la comédie sans que celle-ci, en tant que comédie, parût mutilée et tombée en fadeur. Comme il lui est arrivé de faire représenter la même comédie à la cour avec le ballet et à la ville sans le ballet, on peut supposer que le désir de satisfaire au goût du roi plus que son inspiration



de culte : une église
réformés, une église
ens, une église pour les
e église catholique et une
se compose d'une compagnie
pagnie est pourvue d'une ca-
n champ d'exercice qui s'étend
ne. L'instruction se distribue aux
nes gens dans un *Progymnasium*,
e, une école de filles et une école
lles. Enfin Hombourg a son casino,
t un théâtre coquet où viennent se
e, pendant la saison, les artistes de
Francfort. Ainsi tout l'organisme alle-
présenté et en fonction dans cette ville
lle âmes. Que de questions à s'y poser !
e qu'un *Kreis ?* — Qu'est-ce qu'un *Land*
Qu'est-ce que l'école obligatoire allemande ?
ce qu'un soldat allemand, pris dans sa
rne et dans son cadre de compagnie ? —
qu'un volontaire d'un an ? — N'est-il pas
i, tout en me réconfortant des eaux de la
sabeth, je pouvais, sans rien de méthodique
es traits fugitifs et disséminés qui ne dé-
t pas le ton d'une lettre de voyage, donner
teurs un croquis de ces divers sujets, ils
voudraient pas trop de délaisser pour un

butes sur le livre saint, cette confession de foi mahométane par manière d'orthodoxie, cette énumération et cette abjuration bouffonne de toutes les religions professées par les hommes!... Mais tout cela ressemble à s'y méprendre à un chapitre de *l'Essai sur les mœurs* ou du *Dictionnaire philosophique* mis en action! On est confondu quand on songe que tout cela a été composé et représenté, en 1670, devant la cour de France et pour l'édification du roi très chrétien.

Il me faut changer d'air. Je vais partir pour Hombourg. Autant que les nécessités d'une cure m'en laisseront le loisir, j'adresserai des notes sur mon séjour en Allemagne.

Une ville à la fois allemande et cosmopolite comme Hombourg n'est pas pour l'observateur qui s'y concentre un mince sujet d'observation. Hombourg a été de 1622 à 1866 la capitale d'un petit État souverain, le landgraviat de Hesse-Hombourg. C'est maintenant le chef-lieu du cercle du Taunus, district de Wiesbaden, province de Hesse-Nassau, royaume de Prusse. La population de Hombourg, en temps ordinaire, hors saison, est de huit mille habitants dont deux tiers protestants, le reste catholique ou israélite. La ville est la résidence d'un Landrath, d'un directeur de police, d'un tribunal civil et crimi-

nel. Elle possède cinq lieux de culte : une église pour les luthériens et les réformés, une église pour les Anglais épiscopaliens, une église pour les Anglais presbytériens, une église catholique et une synagogue. Sa garnison se compose d'une compagnie d'infanterie. Cette compagnie est pourvue d'une caserne spacieuse et d'un champ d'exercice qui s'étend au pied de la caserne. L'instruction se distribue aux enfants et aux jeunes gens dans un *Progymnasium*, une *Bürgerschule*, une école de filles et une école supérieure de filles. Enfin Hombourg a son casino, auquel est joint un théâtre coquet où viennent se faire entendre, pendant la saison, les artistes de Cassel et de Francfort. Ainsi tout l'organisme allemand est représenté et en fonction dans cette ville de huit mille âmes. Que de questions à s'y poser ! — Qu'est-ce qu'un *Kreis ?* — Qu'est-ce qu'un *Landrath* ? — Qu'est-ce que l'école obligatoire allemande ? — Qu'est-ce qu'un soldat allemand, pris dans sa vie de caserne et dans son cadre de compagnie ? — Qu'est-ce qu'un volontaire d'un an ? — N'est-il pas vrai que si, tout en me réconfortant des eaux de la source Élisabeth, je pouvais, sans rien de méthodique en quelques traits fugitifs et disséminés qui ne dépasseraient pas le ton d'une lettre de voyage, donner à mes lecteurs un croquis de ces divers sujets, ils ne m'en voudraient pas trop de délaisser pour un

butes sur le livre saint, cette confession de foi mahométane par manière d'orthodoxie, cette énumération et cette abjuration bouffonne de toutes les religions professées par les hommes!... Mais tout cela ressemble à s'y méprendre à un chapitre de *l'Essai sur les mœurs* ou du *Dictionnaire philosophique* mis en action! On est confondu quand on songe que tout cela a été composé et représenté, en 1670, devant la cour de France et pour l'édification du roi très chrétien.

Il me faut changer d'air. Je vais partir pour Hombourg. Autant que les nécessités d'une cure m'en laisseront le loisir, j'adresserai des notes sur mon séjour en Allemagne.

Une ville à la fois allemande et cosmopolite comme Hombourg n'est pas pour l'observateur qui s'y concentre un mince sujet d'observation. Hombourg a été de 1622 à 1866 la capitale d'un petit État souverain, le landgraviat de Hesse-Hombourg. C'est maintenant le chef-lieu du cercle du Taunus, district de Wiesbaden, province de Hesse-Nassau, royaume de Prusse. La population de Hombourg, en temps ordinaire, hors saison, est de huit mille habitants dont deux tiers protestants, le reste catholique ou israélite. La ville est la résidence d'un Landrath, d'un directeur de police, d'un tribunal civil et crimi-

nel. Elle possède cinq lieux de culte : une église pour les luthériens et les réformés, une église pour les Anglais épiscopaliens, une église pour les Anglais presbytériens, une église catholique et une synagogue. Sa garnison se compose d'une compagnie d'infanterie. Cette compagnie est pourvue d'une caserne spacieuse et d'un champ d'exercice qui s'étend au pied de la caserne. L'instruction se distribue aux enfants et aux jeunes gens dans un *Progymnasium*, une *Bürgerschule*, une école de filles et une école supérieure de filles. Enfin Hombourg a son casino, auquel est joint un théâtre coquet où viennent se faire entendre, pendant la saison, les artistes de Cassel et de Francfort. Ainsi tout l'organisme allemand est représenté et en fonction dans cette ville de huit mille âmes. Que de questions à s'y poser! — Qu'est-ce qu'un *Kreis?* — Qu'est-ce qu'un *Landrath*? — Qu'est-ce que l'école obligatoire allemande? — Qu'est-ce qu'un soldat allemand, pris dans sa vie de caserne et dans son cadre de compagnie? — Qu'est-ce qu'un volontaire d'un an? — N'est-il pas vrai que si, tout en me réconfortant des eaux de la source Élisabeth, je pouvais, sans rien de méthodique en quelques traits fugitifs et disséminés qui ne dépasseraient pas le ton d'une lettre de voyage, donner à mes lecteurs un croquis de ces divers sujets, ils ne m'en voudraient pas trop de délaisser pour un

butes sur le livre saint, cette confession de foi mahométane par manière d'orthodoxie, cette énumération et cette abjuration bouffonne de toutes les religions professées par les hommes!... Mais tout cela ressemble à s'y méprendre à un chapitre de *l'Essai sur les mœurs* ou du *Dictionnaire philosophique* mis en action! On est confondu quand on songe que tout cela a été composé et représenté, en 1670, devant la cour de France et pour l'édification du roi très chrétien.

Il me faut changer d'air. Je vais partir pour Hombourg. Autant que les nécessités d'une cure m'en laisseront le loisir, j'adresserai des notes sur mon séjour en Allemagne.

Une ville à la fois allemande et cosmopolite comme Hombourg n'est pas pour l'observateur qui s'y concentre un mince sujet d'observation. Hombourg a été de 1622 à 1866 la capitale d'un petit État souverain, le landgraviat de Hesse-Hombourg. C'est maintenant le chef-lieu du cercle du Taunus, district de Wiesbaden, province de Hesse-Nassau, royaume de Prusse. La population de Hombourg, en temps ordinaire, hors saison, est de huit mille habitants dont deux tiers protestants, le reste catholique ou israélite. La ville est la résidence d'un Landrath, d'un directeur de police, d'un tribunal civil et crimi-

nel. Elle possède cinq lieux de culte : une église pour les luthériens et les réformés, une église pour les Anglais épiscopaliens, une église pour les Anglais presbytériens, une église catholique et une synagogue. Sa garnison se compose d'une compagnie d'infanterie. Cette compagnie est pourvue d'une caserne spacieuse et d'un champ d'exercice qui s'étend au pied de la caserne. L'instruction se distribue aux enfants et aux jeunes gens dans un *Progymnasium*, une *Bürgerschule*, une école de filles et une école supérieure de filles. Enfin Hombourg a son casino, auquel est joint un théâtre coquet où viennent se faire entendre, pendant la saison, les artistes de Cassel et de Francfort. Ainsi tout l'organisme allemand est représenté et en fonction dans cette ville de huit mille âmes. Que de questions à s'y poser ! — Qu'est-ce qu'un *Kreis ?* — Qu'est-ce qu'un *Landrath* ? — Qu'est-ce que l'école obligatoire allemande ? — Qu'est-ce qu'un soldat allemand, pris dans sa vie de caserne et dans son cadre de compagnie ? — Qu'est-ce qu'un volontaire d'un an ? — N'est-il pas vrai que si, tout en me réconfortant des eaux de la source Élisabeth, je pouvais, sans rien de méthodique en quelques traits fugitifs et disséminés qui ne dépasseraient pas le ton d'une lettre de voyage, donner à mes lecteurs un croquis de ces divers sujets, ils ne m'en voudraient pas trop de délaisser pour un

butes sur le livre saint, cette confession de foi mahométane par manière d'orthodoxie, cette énumération et cette abjuration bouffonne de toutes les religions professées par les hommes!... Mais tout cela ressemble à s'y méprendre à un chapitre de *l'Essai sur les mœurs* ou du *Dictionnaire philosophique* mis en action! On est confondu quand on songe que tout cela a été composé et représenté, en 1670, devant la cour de France et pour l'édification du roi très chrétien.

Il me faut changer d'air. Je vais partir pour Hombourg. Autant que les nécessités d'une cure m'en laisseront le loisir, j'adresserai des notes sur mon séjour en Allemagne.

Une ville à la fois allemande et cosmopolite comme Hombourg n'est pas pour l'observateur qui s'y concentre un mince sujet d'observation. Hombourg a été de 1622 à 1866 la capitale d'un petit État souverain, le landgraviat de Hesse-Hombourg. C'est maintenant le chef-lieu du cercle du Taunus, district de Wiesbaden, province de Hesse-Nassau, royaume de Prusse. La population de Hombourg, en temps ordinaire, hors saison, est de huit mille habitants dont deux tiers protestants, le reste catholique ou israélite. La ville est la résidence d'un Landrath, d'un directeur de police, d'un tribunal civil et crimi-

nel. Elle possède cinq lieux de culte : une église pour les luthériens et les réformés, une église pour les Anglais épiscopaliens, une église pour les Anglais presbytériens, une église catholique et une synagogue. Sa garnison se compose d'une compagnie d'infanterie. Cette compagnie est pourvue d'une caserne spacieuse et d'un champ d'exercice qui s'étend au pied de la caserne. L'instruction se distribue aux enfants et aux jeunes gens dans un *Progymnasium*, une *Bürgerschule*, une école de filles et une école supérieure de filles. Enfin Hombourg a son casino, auquel est joint un théâtre coquet où viennent se faire entendre, pendant la saison, les artistes de Cassel et de Francfort. Ainsi tout l'organisme allemand est représenté et en fonction dans cette ville de huit mille âmes. Que de questions à s'y poser! — Qu'est-ce qu'un *Kreis?* — Qu'est-ce qu'un *Landrath*? — Qu'est-ce que l'école obligatoire allemande? — Qu'est-ce qu'un soldat allemand, pris dans sa vie de caserne et dans son cadre de compagnie? — Qu'est-ce qu'un volontaire d'un an? — N'est-il pas vrai que si, tout en me réconfortant des eaux de la source Élisabeth, je pouvais, sans rien de méthodique en quelques traits fugitifs et disséminés qui ne dépasseraient pas le ton d'une lettre de voyage, donner à mes lecteurs un croquis de ces divers sujets, ils ne m'en voudraient pas trop de délaisser pour un

butes sur le livre saint, cette confession de foi mahométane par manière d'orthodoxie, cette énumération et cette abjuration bouffonne de toutes les religions professées par les hommes!... Mais tout cela ressemble à s'y méprendre à un chapitre de *l'Essai sur les mœurs* ou du *Dictionnaire philosophique* mis en action! On est confondu quand on songe que tout cela a été composé et représenté, en 1670, devant la cour de France et pour l'édification du roi très chrétien.

Il me faut changer d'air. Je vais partir pour Hombourg. Autant que les nécessités d'une cure m'en laisseront le loisir, j'adresserai des notes sur mon séjour en Allemagne.

Une ville à la fois allemande et cosmopolite comme Hombourg n'est pas pour l'observateur qui s'y concentre un mince sujet d'observation. Hombourg a été de 1622 à 1866 la capitale d'un petit État souverain, le landgraviat de Hesse-Hombourg. C'est maintenant le chef-lieu du cercle du Taunus, district de Wiesbaden, province de Hesse-Nassau, royaume de Prusse. La population de Hombourg, en temps ordinaire, hors saison, est de huit mille habitants dont deux tiers protestants, le reste catholique ou israélite. La ville est la résidence d'un Landrath, d'un directeur de police, d'un tribunal civil et crimi-

nel. Elle possède cinq lieux de culte : une église pour les luthériens et les réformés, une église pour les Anglais épiscopaliens, une église pour les Anglais presbytériens, une église catholique et une synagogue. Sa garnison se compose d'une compagnie d'infanterie. Cette compagnie est pourvue d'une caserne spacieuse et d'un champ d'exercice qui s'étend au pied de la caserne. L'instruction se distribue aux enfants et aux jeunes gens dans un *Progymnasium*, une *Bürgerschule*, une école de filles et une école supérieure de filles. Enfin Hombourg a son casino, auquel est joint un théâtre coquet où viennent se faire entendre, pendant la saison, les artistes de Cassel et de Francfort. Ainsi tout l'organisme allemand est représenté et en fonction dans cette ville de huit mille âmes. Que de questions à s'y poser ! — Qu'est-ce qu'un *Kreis?* — Qu'est-ce qu'un *Landrath*? — Qu'est-ce que l'école obligatoire allemande ? — Qu'est-ce qu'un soldat allemand, pris dans sa vie de caserne et dans son cadre de compagnie ? — Qu'est-ce qu'un volontaire d'un an ? — N'est-il pas vrai que si, tout en me réconfortant des eaux de la source Élisabeth, je pouvais, sans rien de méthodique en quelques traits fugitifs et disséminés qui ne dépasseraient pas le ton d'une lettre de voyage, donner à mes lecteurs un croquis de ces divers sujets, ils ne m'en voudraient pas trop de délaisser pour un

butes sur le livre saint, cette confession de foi mahométane par manière d'orthodoxie, cette énumération et cette abjuration bouffonne de toutes les religions professées par les hommes!... Mais tout cela ressemble à s'y méprendre à un chapitre de *l'Essai sur les mœurs* ou du *Dictionnaire philosophique* mis en action! On est confondu quand on songe que tout cela a été composé et représenté, en 1670, devant la cour de France et pour l'édification du roi très chrétien.

Il me faut changer d'air. Je vais partir pour Hombourg. Autant que les nécessités d'une cure m'en laisseront le loisir, j'adresserai des notes sur mon séjour en Allemagne.

Une ville à la fois allemande et cosmopolite comme Hombourg n'est pas pour l'observateur qui s'y concentre un mince sujet d'observation. Hombourg a été de 1622 à 1866 la capitale d'un petit État souverain, le landgraviat de Hesse-Hombourg. C'est maintenant le chef-lieu du cercle du Taunus, district de Wiesbaden, province de Hesse-Nassau, royaume de Prusse. La population de Hombourg, en temps ordinaire, hors saison, est de huit mille habitants dont deux tiers protestants, le reste catholique ou israélite. La ville est la résidence d'un Landrath, d'un directeur de police, d'un tribunal civil et crimi-

nel. Elle possède cinq lieux de culte : une église pour les luthériens et les réformés, une église pour les Anglais épiscopaliens, une église pour les Anglais presbytériens, une église catholique et une synagogue. Sa garnison se compose d'une compagnie d'infanterie. Cette compagnie est pourvue d'une caserne spacieuse et d'un champ d'exercice qui s'étend au pied de la caserne. L'instruction se distribue aux enfants et aux jeunes gens dans un *Progymnasium*, une *Bürgerschule*, une école de filles et une école supérieure de filles. Enfin Hombourg a son casino, auquel est joint un théâtre coquet où viennent se faire entendre, pendant la saison, les artistes de Cassel et de Francfort. Ainsi tout l'organisme allemand est représenté et en fonction dans cette ville de huit mille âmes. Que de questions à s'y poser ! — Qu'est-ce qu'un *Kreis?* — Qu'est-ce qu'un *Landrath*? — Qu'est-ce que l'école obligatoire allemande ? — Qu'est-ce qu'un soldat allemand, pris dans sa vie de caserne et dans son cadre de compagnie ? — Qu'est-ce qu'un volontaire d'un an ? — N'est-il pas vrai que si, tout en me réconfortant des eaux de la source Élisabeth, je pouvais, sans rien de méthodique en quelques traits fugitifs et disséminés qui ne dépasseraient pas le ton d'une lettre de voyage, donner à mes lecteurs un croquis de ces divers sujets, ils ne m'en voudraient pas trop de délaisser pour un

butes sur le livre saint, cette confession de foi mahométane par manière d'orthodoxie, cette énumération et cette abjuration bouffonne de toutes les religions professées par les hommes!... Mais tout cela ressemble à s'y méprendre à un chapitre de *l'Essai sur les mœurs* ou du *Dictionnaire philosophique* mis en action! On est confondu quand on songe que tout cela a été composé et représenté, en 1670, devant la cour de France et pour l'édification du roi très chrétien.

Il me faut changer d'air. Je vais partir pour Hombourg. Autant que les nécessités d'une cure m'en laisseront le loisir, j'adresserai des notes sur mon séjour en Allemagne.

Une ville à la fois allemande et cosmopolite comme Hombourg n'est pas pour l'observateur qui s'y concentre un mince sujet d'observation. Hombourg a été de 1622 à 1866 la capitale d'un petit État souverain, le landgraviat de Hesse-Hombourg. C'est maintenant le chef-lieu du cercle du Taunus, district de Wiesbaden, province de Hesse-Nassau, royaume de Prusse. La population de Hombourg, en temps ordinaire, hors saison, est de huit mille habitants dont deux tiers protestants, le reste catholique ou israélite. La ville est la résidence d'un Landrath, d'un directeur de police, d'un tribunal civil et crimi-

nel. Elle possède cinq lieux de culte : une église pour les luthériens et les réformés, une église pour les Anglais épiscopaliens, une église pour les Anglais presbytériens, une église catholique et une synagogue. Sa garnison se compose d'une compagnie d'infanterie. Cette compagnie est pourvue d'une caserne spacieuse et d'un champ d'exercice qui s'étend au pied de la caserne. L'instruction se distribue aux enfants et aux jeunes gens dans un *Progymnasium*, une *Bürgerschule*, une école de filles et une école supérieure de filles. Enfin Hombourg a son casino, auquel est joint un théâtre coquet où viennent se faire entendre, pendant la saison, les artistes de Cassel et de Francfort. Ainsi tout l'organisme allemand est représenté et en fonction dans cette ville de huit mille âmes. Que de questions à s'y poser ! — Qu'est-ce qu'un *Kreis ?* — Qu'est-ce qu'un *Landrath* ? — Qu'est-ce que l'école obligatoire allemande ? — Qu'est-ce qu'un soldat allemand, pris dans sa vie de caserne et dans son cadre de compagnie ? — Qu'est-ce qu'un volontaire d'un an ? — N'est-il pas vrai que si, tout en me réconfortant des eaux de la source Élisabeth, je pouvais, sans rien de méthodique en quelques traits fugitifs et disséminés qui ne dépasseraient pas le ton d'une lettre de voyage, donner à mes lecteurs un croquis de ces divers sujets, ils ne m'en voudraient pas trop de délaisser pour un

moment nos auteurs et nos comédiens ? Il y a bien des choses que nous nous figurons savoir depuis la dernière guerre et que nous ne savons guère plus qu'avant. Nous avons imité certaines formes extérieures et toutes matérielles de l'Allemagne, par exemple l'école obligatoire et le volontariat d'un an, et nous croyons nous être approprié la substance que ces formes recouvrent. Je tâcherai d'y voir, s'il m'est possible.

En tout cas, cher lecteur, je dis adieu à Paris et à ses spectacles pour six semaines. Je pars, je fuis, je vole ; je ne veux pas rester la proie des directeurs d'été.

Cette profession nouvelle et pas mal bizarre a surgi, cette année dans Paris, avec les fausses chaleurs, bien fugitives, dont nous avons joui aux derniers jours de mai. Il s'agit ici, entendons-nous bien, de directeurs d'été et pas du tout de théâtres d'été, c'est bien différent.

Quand le directeur ordinaire d'un théâtre parisien, le directeur d'automne, d'hiver ou de printemps, vient de fermer ses portes pour un trimestre, faute de public, un monsieur, généralement très bien, homme à idées, se présente devant lui et offre de lui prendre à loyer son théâtre pour ces trois mois. — Et qu'en prétendez-vous faire ! s'écrie le directeur titulaire, interloqué. — Le monsieur se

rengorge et dit : « je ferai une direction d'été. Je serai directeur d'été. Voici le chiffre que j'offre. » Et on conclut l'affaire.

Il existe plus d'un type de directeur d'été. La famille des directeurs d'été fournit une grande variété de caractères et poursuit les buts les plus divers. Celui-ci est déjà directeur, le reste de l'année, d'une scène mignonne, située vers l'ouest, qui est assidûment fréquentée. La canicule approche ; il a clos prudemment le théâtre qui est le sien, vu que Paris devient désert. Il a un confrère, du côté de l'est, aussi prudent que lui, qui a fermé en même temps que lui. Qu'imagine notre homme ? Il loue pour l'été la salle du confrère et il y transporte son répertoire et sa troupe. Son raisonnement est bien simple. Il a calculé que ce qui ne fait plus d'argent à l'ouest de la ville en fera peut-être à l'est ; et, chose surprenante, le succès semble justifier le raisonnement. Cet autre a ramassé une belle fortune en conduisant, pendant vingt années, le théâtre municipal de Carcassonne ou celui de Charleville. Il n'aurait plus qu'à se retirer dans quelque coin départemental et à jouir de l'oisiveté du sage. Mais comme ça vous a bel air d'être sage seulement avec le titre d'ancien directeur de Carcassonne ! Il devient directeur d'été, et, à la fin de la saison, il aura le droit de mettre sur sa carte de visite : « Ancien

directeur des théâtres de Paris. » Celui-là, là-bas, est un gentleman que vous avez quelquefois rencontré dans le meilleur monde. Personne n'est parfait; il a le faible de composer des pièces en vers; on ne les lui reçoit jamais qu'à correction; cela ne e corrige pas, et il entreprend une direction d'été, afin qu'il y ait au moins un directeur dans Paris qui rende justice à son dernier chef-d'œuvre et le joue. Avec mademoiselle Tata, ce n'est pas du tout la même chose et c'est la même chose exactement. Vous rappelez-vous mademoiselle Tata ? Elle aurait maintenant toutes les raisons de se croire « arrivée ». Du temps qu'elle se montrait de loin en loin sur la scène des Folies-Dramatiques, les auteurs n'osaient lui confier à dire un seul couplet. Elle en trouva un jour un qui se laissa attendrir et la chargea d'un bout de rôle; elle eut à débiter trois mots : « Es-tu content, Zozor ? » et rien de plus. Cela fit un effet foudroyant sur le gros Blumschein, le coulissier favori des deux faubourgs, qui s'épanouissait, ce soir-là, dans l'avant-scène de droite. Il envoya un bouquet ; on soupa chez Sylvain, gaiement, à l'entresol, dans la salle commune en gens pas fiers. Depuis cette soirée, c'est Blumschein qui est Zozor. Il habille Tata chez ce qu'il y a de mieux : les casaquins par Rouff, les jupes par Menet-Anfonso ou Chalumeau. Il lui a bâti un hôtel rue Jouffroy,

entre le [illegible] sculpté, dans [illegible] trée, comme c'est [illegible] pourquoi. Elle [illegible] Zozor meublerait une villa [illegible] haut de Marly. [illegible] elle y passerait [illegible] trop loin [illegible] souffre. Les [illegible] plus « Es-tu [illegible] Il lui faut les [illegible] mots à l'oreille de [illegible] bien. a [illegible] : [illegible] parler d'elle pour [illegible] Fée aux [illegible] elle fait marcher [illegible] de commanditer une direction [illegible] où nous verrons quelle [illegible] pourrait bien, [illegible] francs à Blumenthein [illegible] la main, sur sa [illegible] la Bourse. Parmi les directeurs [illegible] peut-être jusqu'au bout [illegible] qui persisteront six semaines [illegible] six jours et qui déjà ne sont plus. Quelle [illegible] de nuances ! Tous cependant se [illegible] point qui permet de les ranger sous une défini-

… à n'avaient payé leur place ni un louis ni … omment se fait-il que Paris soit si en arrière … lidah ! Comment n'a-t-il de théâtre d'été ni aux … hamps-Élysées, ni au bois de Vincennes, ni au bois de Boulogne, ni sur la vaste prairie aisément accessible qui s'étend sur la rive droite de la Seine, en face de l'île de la Grande-Jatte ! Les distances, la cherté du terrain, la fausse idée qu'on ne peut rien tenter en matière de représentations scéniques sans un appareil brillant et compliqué, peut-être notre goût plus difficile qui ne se contenterait pas d'acteurs tout ordinaires, expliquent ce phénomène ; et puis, il n'est pas de bon ton de se faire voir à Paris après le Grand Prix. Contentons-nous, il le faut bien, à défaut de salles d'été, de directeurs d'été. Qui sait si à la suite des directeurs d'été ne viendront pas bientôt les salles d'été ?

Je ne veux point quitter Paris sans recommander aux amateurs de poésie dramatique la nouvelle traduction du drame indien de *Sacountala*, dont M. Abel Bergaigne, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Paris, et M. Paul Lehugeur, professeur au lycée Charlemagne, viennent d'enrichir la collection Jouaust [1]. Le volume est charmant d'aspect, comme il convient pour un ouvrage aussi élégant et aussi

1. Paris, Librairie des Bibliophiles, 1884.

poétique que *Sacountala*. Le drame de *Sacountala* appartient à une époque relativement récente; il a été composé par Calidasa, vers la fin du ve siècle de notre ère ou le commencement du vi^e^. A ce moment, l'Occident retombait dans la barbarie. Au contraire, si l'on en juge par *Sacountala*, une civilisation et une culture psychique qui n'ont rien à envier aux siècles les plus avancés, florissaient dans l'Inde. Gœthe, Lamartine, Paul de Saint-Victor ont parlé de *Sacountala* avec un ravissement où il y a peut-être de l'excès. On serait contraint, si on jugeait l'œuvre *ex professo*, d'y signaler une ou deux maladresses scéniques assez forte; le drame bronche à la péripétie. Mais la figure principale, celle de Sacountala, cette Esther et cette Griselidis de l'Inde, a été conçue par une imagination de grand poète et la conception a été réalisée par un maître en l'art de composer et d'écrire. Le flot de poésie, qui coule à travers le drame, est doux, frais et pur. On sent à la fois dans la pièce l'innocence et la maturité. Gœthe dit qu'on y trouve « la fleur de l'année commençante et les fruits de l'année déjà grandie, ce qui ravit et ce qui nourrit ». En modifiant un peu la pensée de Gœthe, je dirais qu'on saisit à la fois dans cette admirable pastorale, la marque de la nature et celle d'une société raffinée. Tout au juste, c'est du Florian qui serait tout à fait supérieur et

étoffé. Les nouveaux traducteurs de *Sacountala* ont été sobre de notes; ils ont eu raison. Mais dans leur préface, plus de développement n'eût pas été inutile. J'aurais voulu au moins qu'ils indiquassent avec précision à leurs lecteurs la date de la découverte de *Sacountala*, celle de son apparition en Europe, et, avec plus de détail, l'effet produit par les premières traductions.

XIX

La cérémonie du Bourgeois gentilhomme. — Molière, l'Eglise et la Religion. — Théâtre de Compiègne. — Vanité des révolutions.

J'ai dit à mes lecteurs l'impression que m'a produite aux Français la cérémonie du *Bourgeois gentilhomme*. Je n'aurais pas osé prêter aussi affirmativement à la bouffonnerie de Molière une tendance sacrilège si une dame étrangère, très au fait de notre littérature, qui, dans la loge hospitalière où j'avais trouvé asile, était assise à côté de moi, n'avait été en même temps que moi affectée de la même façon. — Mais, monsieur, a-t-elle murmuré tout à coup, cela tombe directement sur toutes les religions, cette mascarade! — Aussi pensais-je qu'un point de vue dont je me serais sur le moment défié, sans l'inter-

vention de ma voisine, avait au moins le mérite de la nouveauté. Je me trompais. Un moliériste distingué, M. René de Semallé, m'a écrit pour m'avertir que quelque chose d'analogue avait déjà été dit et par lui-même. Sa lettre débute ainsi :

« Monsieur, je viens vous féliciter de votre chronique sur la cérémonie du *Bourgeois gentilhomme*. Avec une véritable intuition, vous en avez deviné la portée. Vous êtes dans le vrai en écrivant : « Ce n'est pas un » titre de noblesse, c'est un sacrement que vient de » recevoir M. Jourdain. ».

Après ce compliment à l'auteur, M. de Semallé ne me laisse pas moyen de me bercer de l'opinion flatteuse, que j'ai su discerner le premier le sens caché de la cérémonie du *Bourgeois gentilhomme*. M. René de Semallé m'avise en effet qu'il a déjà traité la question dans le numéro de septembre 1884 du *Moliériste*, dont il me fait l'honneur de m'adresser un exemplaire. Je n'ai eu pour ce qui me concerne qu'une intuition, conforme, il est vrai, à la conception réfléchie que je me suis toujours faite du génie de Molière et de ses ressorts et que j'ai exposée, pour la première fois, il y a trente ans, devant mes auditeurs de la Faculté des lettres d'Aix, en Provence. Plus au fait que moi des cérémonies de

l'Église catholique, M. René de Semallé invoque pour la confirmation de notre thèse commune deux ou trois traits assez caractéristiques du sacre des évêques d'après le rituel romain. La série des questions au postulant dans *le Bourgeois gentilhomme* s'ouvre par la formule : *Dice turque qui star quista,* qui correspond à la formule du cérémonial romain : *Credis quia secundum...* Le cérémonial romain dit : « On lie la tête de celui qui doit être sacré avec une bande de toile blanche... » C'est le *donar turbanta* du *Bourgeois gentilhomme.* Le cérémonial romain dit : *Accipe baculum officii.* C'est le *pigliar schiabola* du *Bourgeois.* Mais voici la similitude la plus forte, la plus flagrante et par conséquent la plus osée. Le livret du *Bourgeois gentilhomme* porte :

« Le muphti revient coiffé avec son turban de cérémonie... Il est accompagné de deux dervis qui portent le Coran... Deux autres dervis amènent M. Jourdain et le font mettre à genoux, les mains par terre, de façon que son dos sur lequel est mis le Coran sert de pupitre au muphti. »

On lit d'autre part dans le cérémonial romain :

« L'évêque officiant, étant debout devant son fauteuil, celui qui va être sacré va se mettre à ses

à la langue sacrée et aux invocations des derviches hurleurs. De ce récipiendaire converti en pupitre pour porter le Coran ; de cette énumération macabre de toutes les religions, dont la multiplicité rappelée et secouée d'une façon irrévérencieuse trahit l'intention d'éveiller dans les esprits l'idée confuse de leur commune vanité, on ne trouve pas même le germe dans la cérémonie de réception des derviches. Non, non, ce n'est pas ici seulement une parodie spéciale du Coran, c'est un jet violent d'ironie qui frappe en plein le sentiment religieux. Avec sa finesse et sa justesse, avec sa longue pratique des hommes et des choses au temps de Louis XIV, M. Paul Mesnard m'objectera, il a déjà objecté, que ce mot de sentiment religieux, tel qu'on l'entend en France depuis Jean-Jacques ou Chateaubriand, à plus forte raison tel qu'on l'entend depuis Renan, n'avait aucun sens au XVIIe siècle ; que si aujourd'hui les religions les plus hostiles entre elles peuvent se croire toutes également menacées par de certains faits, de certains principes, de certaines dérisions qui semblent au premier abord n'en atteindre qu'une seule, au XVIIe siècle, au contraire, chacune d'elles prenait à l'égard des autres la position d'incompatibilité absolue qui doit régner entre la vérité sous sa face unique et l'imposture sous toutes ses faces ; qu'à supposer que les personnages les plus dévots

de la cour, de la ville et de l'Église se fussent avisés de remarquer en 1670 un vague caractère de religion tournée au burlesque dans la mascarade du *Bourgeois gentilhomme*, comme cette religion était ou semblait être celle de Mahomet, ils se seraient applaudis d'une telle farce comme d'une chose saine et utile à la foi, estimant et ressentant au fond du cœur que c'est un emploi méritoire du bel esprit qu'on a, de bafouer les religions fausses qui font obstacle à la vraie. Tout cela est exact. Mais si, pour bafouer les religions fausses, il a fallu lancer des traits qui risquaient de blesser la vraie, Molière ne s'est pas laissé arrêter par ce scrupule. Je ne dis pas que Molière y mette de la préméditation et du système comme fit plus tard Voltaire en composant la tragédie de *Mahomet* et en la dédiant au pape. Molière se démène d'instinct. L'instinct pourtant, quand il s'agit d'un génie comme celui de Molière, qui a la clarté et le foudroiement, l'instinct, s'il ne calcule pas ce qu'il va faire, l'instinct, tout spontané qu'il soit, ne fait rien sans une illumination concomitante qui s'opère en lui du fait perpétré.

Ce n'a jamais été vers le respect des choses saintes et le ménagement des personnes pieuses que l'instinct portait Molière. On sait que Molière a reçu les leçons de Gassendi et qu'il s'était pénétré de sa doctrine. Dans la pratique, il est allé bien plus loin

que le maître. Entre le sensualisme de Molière et celui de Gassendi, la différence de degré fut celle que devait établir la différence de vie, de tour d'esprit et de tempérament entre un comédien, qui l'avait été longtemps de troupe ambulante, et un savant enfoncé dans les études de cabinet, qui d'ailleurs était prêtre et qui, ne fût-ce que par prudence et sagesse, prit soin de ne jamais manquer ou paraître manquer aux convenances et aux maximes de son état. Molière ne fut pas seulement un théoricien gassendiste, il fut un esprit fort et un libertin. Ce qu'il était, son métier lui défendait de l'être d'une façon silencieuse ; sa nature le poussait à l'être d'une façon agressive; son adresse à plaire au roi lui faisait toujours trouver l'occasion de l'être sans péril.

Le premier historien sérieux, le premier juge détaché, sans idolâtrie et sans haine, que Molière ait rencontré, Bazin, a su relever d'une façon définitive la position prise par Molière d'assez bonne heure et constamment gardée par lui à l'égard des dévots et de la dévotion. L'écrit modestement intitulé par Bazin *Notes sur la vie de Molière*, qui est l'un des chapitres d'histoire littéraire les plus éloquents et les plus étonnants publiés à notre époque, cet écrit a changé forcément le point de vue des apologistes de l'auteur du *Tartuffe*. Il a détruit la légende de Molière victime innocente et martyr pacifique des

dévots. Avant les *Notes*, les apologistes s'attaquaient à l'étroitesse d'esprit et au zèle persécuteur des gens d'Église, qui osaient trouver à redire au *Tartuffe*, une œuvre si respectueuse pour la religion ! C'était le point de vue des libéraux à l'époque de la Restauration, quand Taschereau publiait son *Histoire de la vie de Molière* et soutenait avec la plus plaisante conviction que Molière était meilleur chrétien que Bossuet. Aujourd'hui ceux qui, dans le débat entre les dévots et Molière, prennent parti sans aucune réserve pour l'auteur du *Tartuffe*, c'est qu'ils veulent prendre parti contre l'Église elle-même, si ce n'est contre la religion. Telle eût été la disposition où se fût trouvé Despois pour écrire la notice du *Tartuffe* de la collection Regnier, s'il n'était mort avant d'arriver au *Tartuffe ;* ce qu'il a laissé de notes posthunes à ce sujet suffit pour révéler sa manière de voir. Telle est également la disposition d'esprit dans laquelle M. Coquelin a écrit récemment son commentaire de *Tartuffe*. Il y développe le même point de vue que Bazin, en l'exagérant avec une certaine satisfaction et en ayant peut-être trop l'air de croire qu'il s'en est avisé le premier.

Dès le *Sganarelle*, c'est-à-dire dès sa seconde pièce composée à Paris (1661), Molière donne son premier coup d'estoc. Il touche d'une façon qui n'est guère ménagée au *Guide des pécheurs* du dominicain espa-

parut charmant ; ce fut pour le séjour du roi de Prusse, en 1861, qu'on en fit la reprise.

On ne compte pas moins de soixante auteurs contemporains qui furent joués à Compiègne. Ils sont de tout genre et de tout degré, depuis Clairville, Gabriel Guillemot et Siraudin, jusqu'à Émile Augier, George Sand et Musset. Les trois auteurs qui ont été joués le plus souvent sont Scribe, Labiche et M. Sardou ; Scribe, six fois ; Labiche, cinq fois ; M. Sardou, quatre fois. La vogue prédominante de Scribe se maintenait donc au palais de Compiègne dans un temps où à Paris elle déclinait déjà beaucoup.

De Scribe on prenait les spécimens les plus variés : *la Demoiselle à marier*, *le Verre d'eau*, *une Femme qui se jette par la fenêtre*, *Bataille de dames*, même *Michel et Christine*. Cette dernière pièce, où l'accent militaire est si naïf et si touchant, avec une arrière-teinte légère de l'épopée napoléonienne, plut beaucoup. Alfred de Musset eut trois pièces représentées ; Octave Feuillet, trois. On devine, en lisant M. Leveaux, que les deux noms de Scribe et de Feuillet répondaient à une prédilection personnelle de l'impératrice. Née en 1826, l'impératrice Eugénie a été élevée au milieu de la génération des femmes du règne de Louis-Philippe, qui a été le plus délicieusement romanesque de tout le siècle. Je relève

son exercice journalier. Le choix de ce titre avait de quoi faire bondir toutes les sacristies de la ville et leurs pénitents. Ce titre est réellement génial. Il contient en lui seul et comme en puissance les mille et un titres de livres de dévotion que vous pouvez voir encore aujourd'hui s'étaler aux vitrines des libraires de la rue Saint-Sulpice et de la rue Cassette. Le texte des *Maximes*, tournées toutes à exciter le rire, répond au titre. Bazin observe justement que « les Maximes » sont rédigées dans le style habituel du catéchisme et du confessionnal. Viennent enfin *Tartuffe* et *Don Juan*. Bazin n'a pas la prétention, et je ne l'ai pas plus que lui, de juger en vingt lignes deux œuvres d'une portée philosophique et sociale aussi considérable que *Tartuffe* et *Don Juan*. Bazin se borne à mettre en évidence pour *Tartuffe* que ce n'est pas l'hypocrisie de Tartuffe, comme le prétend Molière dans sa préface et ses placets au roi, c'est la dévotion sincère d'Orgon et de madame Pernelle qui est le plus cruellement raillée. *Don Juan*, qui fut composé et joué tandis que *Tartuffe* restait interdit, dépasse encore *le Tartuffe* en audace sur le point qui nous occupe. A l'extrême rigueur, on pourrait considérer la tirade sur les hypocrites et sur la position qu'ils ont dans le siècle, à la scène II de l'acte V, comme un simple mouvement d'impatience bien explicable de la part d'un auteur dont

on arrête les chefs-d'œuvre. La scène suivante entre don Carlos et don Juan, où don Juan abuse du ciel avec tant d'âpreté et de cynisme, prend déjà un tout autre caractère. Ce qui est de plus de conséquence encore, c'est qu'il règne dans toute la pièce un ton d'indifférentisme hautain à l'égard des croyances religieuses les plus fondamentales et un air de complaisance qui n'essaye même pas de se dissimuler à l'égard de l'incrédulité. *Don Juan* dut paraître et parut, en effet, abominable.

Ramassez maintenant tous ces indices et tous ces éclats ; songez qu'au moment où Molière composait la cérémonie du *Bourgeois gentilhomme* il sortait tout chaud de la lutte de cinq années (1664-1669) qu'il avait dû soutenir contre l'autorité ecclésiastique et les cabales pieuses pour faire lever l'interdiction du *Tartuffe ;* et dites s'il n'était pas bien capable de sentir jusqu'où portait cette farandole grotesque dans laquelle il mêlait et faisait danser les noms de toutes les religions connues et qu'il terminait par une parodie de consécration ; dites si, le sentant, il était d'humeur en ce moment-là à reculer devant une inspiration de son génie, conforme aux suggestions de sa colère ! Adrien Baillet, le bibliothécaire de Lamoignon, qui avait été ordonné prêtre, il est vrai, mais qui n'était pas dévot à outrance, et qui renonça de bonne heure aux fonctions de la prêtrise, Baillet

disait de Molière : « M. Molière est un des plus dangereux ennemis que le siècle ou le monde aient suscités à l'Église. » Sainte-Beuve, après avoir cité le mot dans son *Port-Royal*, ajoute : « L'honnête Baillet a raison. » C'est aussi une observation de Sainte-Beuve, qu'il est bon de rappeler ici : « que le XVIIe siècle, considéré dans une certaine perspective, laisse voir l'incrédulité dans *une tradition directe et ininterrompue ;* que le règne de Louis XIV en est comme miné... » Je ne doute donc pas qu'il n'y ait eu, même en 1670, des spectateurs d'un regard assez aigu pour interpréter et saisir dans sa direction impie la cérémonie du *Bourgeois gentilhomme.* Ce dont je suis encore plus persuadé, c'est que Molière, mourant prématurément en 1673, est mort à temps pour lui, pour le plein contentement de son génie. Louis XIV était son bouclier ; la témérité du poète croissant, le bouclier eût fait défaut. En 1674, le roi de Lavallière et de Montespan est fini ; le roi de Françoise d'Aubigné commence à se déclarer. Molière n'aurait plus eu toute licence.

La bibliographie théâtrale s'est enrichie d'un volume intéressant et fort agréable, édité par la maison Tresse ; il a pour titre *le Théâtre de la cour à Compiègne, pendant le règne de Napoléon III*, par Alphonse Leveaux. Pas de préface, ce qui est re-

grettable. Il en eût fallu une qui nous expliquât tout au moins à quel titre M. Alphonse Leveaux a suivi les représentations du château de Compiègne. C'est ce que la plupart des lecteurs ne devineront pas; c'est ce que devineront encore moins, dans cinquante ans d'ici, les historiens soit du théâtre, soit du règne de Napoléon III. L'autorité du livre perd quelque chose à ce manque absolu de tous renseignements sur la position de l'auteur. Nous savons seulement, d'après le bruit public, que M. Leveaux est le même écrivain qui, sous le pseudonyme d'Alphonse Jolly, a été l'un des collaborateurs de Labiche. Il a composé entre autres, avec Labiche, *le Baron de Fourchevif*, comédie en un acte, représentée au Gymnase-Dramatique, en juin 1859, et *la Grammaire*, comédie également en un acte, représentée au Palais-Royal en 1867; ces deux actes ont été recueillis dans *le Théâtre complet d'Eugène Labiche*, qu'a publié en dix volumes la maison Calmann Lévy; ils ont eu tous deux les honneurs de Compiègne, en 1859 et en 1869.

A peine paru, le livre de M. Leveaux a obtenu le succès de lecture auquel il visait. C'est que la curiosité publique est toujours en éveil sur tout ce qui concerne la personne de Napoléon III. Je dis la personne et non pas le régime. Il existe un vers célèbre qu'au point de vue de l'intérêt historique

on peut appliquer au règne et à la personne de Napoléon III, en en modifiant légèrement le sens :

L'empereur seul est tout et l'empire n'est rien.

même en faisant abstraction de la catastrophe finale, aucun homme sensé et instruit du passé de la France ne peut tenir en grande estime le gouvernement dont nous avons joui après 1851. Il se peut que la nouvelle période politique, ouverte en 1871, ait créé en assez grand nombre des points de comparaison qui tournent plutôt au profit qu'au détriment des souvenirs de la période incluse entre 1852 et 1869; le gouvernement de 1852 n'en reste pas moins un gouvernement médiocre et incohérent, brouillé avec le bon sens, empreint dans sa politique extérieure, comme dans sa politique intérieure, des caractères de la décadence. Mais Napoléon III lui-même, considéré en soi, avec la suite de ses actions, ses rêves magnanimes, sa spontanéité généreuse, sa jeunesse chevaleresque, son mariage poétique, les extrémités de la fortune qu'il a connues, se dressera toujours, devant la postérité, comme l'une des figures les plus hautes et les plus attachantes de ce siècle. On aimerait à connaître ses goûts en matière de littérature et de théâtre, comme on connaît ceux de Louis XIV et de Napo-

[illegible] livre de dévotion fort ré- [illegible] les gens pieux :

> [illegible] un bon livre ;
> [illegible] apprend à bien vivre.

[redacted] [illegible], un bourgeois burlesque
[redacted] [illegible] plan d'éducation ridicule.
[redacted] [illegible] put rester inaperçue. Ce
[redacted] [illegible] En 1663, dans
[redacted] [illegible] une scène où la reli-
[redacted] [illegible] jouent le plus singulier
[redacted] [illegible] Il lui démontre
[redacted] [illegible] de se laisser baiser les
[redacted] [illegible]

[illegible] qu'il se fasse.

Il ajoute :

> Que sur un tel sujet il ne faut point de jeu,
> Et qu'il est aux enfers des chaudières bouillantes,
> Où l'on plonge à jamais les femmes mal vivantes.
> Ce que je vous dis là ne sont point des chansons.

Puis Arnolphe tire de sa poche le livre, le seul livre dont Agnès doive faire ses délices. L'ouvrage, nos lecteurs se le rappellent, est intitulé : *les Maximes du mariage ou les Devoirs de la femme mariée avec*

choisir les pièces à jouer. On a donc, par le livre de M. Leveaux, plutôt le goût de Bacciocchi et celui de M. Camille Doucet que le goût de l'empereur. Peut-être, en fait de théâtre, l'empereur n'avait-il aucun goût. M. Leveaux remarque cependant qu'il se plaisait fort à la comédie légère et à la comédie bouffe, et l'on doit dire qu'en ce genre il y eut sous son règne des chefs-d'œuvre. Retenons aussi ce point que, tout en laissant faire Bacciocchi, l'impératrice se réservait la haute direction.

Si l'empereur lui-même intervint dans la question du répertoire de Compiègne, on peut supposer que ce fut une fois pour toutes, sous forme de recommandation générale. A juger par le relevé des pièces jouées, l'empereur dut recommander, particulièrement et sommairement, dans une pensée politique, à la surintendance ou à la direction générale des théâtres, de lui faire voir surtout à Compiègne des pièces d'écrivains vivants. Il songeait moins à offrir de grandes œuvres à ses invités qu'à se rendre agréable aux auteurs dramatiques de son temps qui avaient la vogue en quelque genre que ce fût. Ceux-ci en général ne lui ont pas été ingrats. Ils lui ont gardé bon souvenir; même le gouvernement de ses ministres, que je distingue de sa personne, est resté populaire et prestigieux chez les vaudevillistes.

En revanche, ce qui n'était pas contemporain a été banni à peu près complètement du programme de Compiègne. Jamais aucune de ces tragédies de Corneille et de Racine, que Bonaparte, lieutenant d'artillerie, lisait avec passion dans son cabinet de lecture à Valence et auxquelles Bonaparte, empereur, faisait des parterres de rois. Le XVIIe siècle a fourni en tout deux pièces au répertoire de Compiègne, *l'Avare* et *les Plaideurs*; le XVIIIe siècle, une seule, *le Jeu de l'amour et du hasard;* la partie du XIXe siècle antérieure à l'an 1820, *la Jeunesse de Henri V*, d'Alexandre Duval, *les Suites d'un bal masqué*, de madame de Baur, et *les Deux Philibert*, de Picard. *L'Avare* ne plut pas, quoique supérieurement joué par Samson, Provost et Delaunay. Nous ne savons pas l'effet que produisirent *les Plaideurs* et *le Jeu de l'amour et du hasard*. M. Leveaux se contente de nous dire le plaisir qu'il y a eu et dont nous ne doutons pas, car tout indique que son esprit est de bonne souche; mais ce qui eût été intéressant, surtout pour *le Jeu de l'amour et du hasard*, c'eût été de savoir si le public spécial du théâtre de la cour, qui, au moins officiellement, était un public d'élite, y a pris autant de plaisir que lui.

De 1852 à 1869, il y eut au théâtre du palais à Compiègne quarante-neuf représentations. De ces quarante-neuf représentations, la Comédie-Française

en donna quinze; l'Odéon, cinq; le Gymnase, quatorze; le Vaudeville, neuf; le Palais-Royal, une; le théâtre des Variétés, une; l'Ambigu-Comique, une, consacrée à l'*Aïeul* de MM. d'Ennery et Charles Edmond; la Porte-Saint-Martin, une, consacrée au *Bossu*, de MM. Anicet Bourgeois et Paul Féval; le théâtre Cluny, une (*les Inutiles*, de M. Cadol); le théâtre Déjazet, une (*les Prés Saint-Gervais*). Les spectacles coupés, qui ne jouissent plus aujourd'hui d'une grande faveur auprès du public, mais qui sont plus particulièrement à leur place dans la vie de château pendant la saison d'été, dans la vie de cour pendant la saison des chasses, se partagèrent à peu près exactement l'affiche à Compiègne avec les spectacles remplis tout entiers par une seule pièce en cinq actes. On y donna six fois des vers; cela n'est pas énorme sur quatre-vingts pièces environ qui furent jouées, mais le choix fut bon; avec *les Plaideurs*, on trouve sur la liste *Philiberte*, de M. Augier, *les Révoltées*, de M. Gondinet, et *la Conjuration d'Amboise*, de Louis Bouilhet. Deux pièces seulement eurent l'honneur de deux représentations pendant les dix-huit ans de Compiègne, *le Duc Job*, de Laya, et *le Bougeoir*, de Caraguel. Ne laissons pas de rappeler que Caraguel appartenait à l'opposition républicaine. Il n'en fut pas plus mal traité pour cela par la cour impériale; *le Bougeoir*

appel aux barricades contre le roi des barricades!

Malheureusement Victor Hugo lui-même est venu au secours de ses adversaires et de ses accusateurs. Il a accepté, pour s'en glorifier, le point de vue superficiel de sa subite et brutale transformation de monarchiste en démocrate. Il l'a accrédité et consacré dans la fameuse préface des *Odes et Ballades*, datée de juillet 1853 et lancée au monde de la solitude de Jersey. Jamais le genre d'illusion grammaticale et philosophique, particulier à Victor Hugo, qui lui a fait prendre cent et cent fois les oppositions de mots pour des chocs d'idées et les symétries de faits historiques, balancés les uns par les autres, pour des théories concluantes, ne lui a inspiré une page plus singulière et plus inattendue :

« L'histoire s'extasie volontiers sur Michel Ney qui, né tonnelier, devint maréchal de France, et sur Murat qui, né garçon d'écurie, devint roi... De toutes les échelles qui mènent de l'ombre à la lumière, la plus méritoire et la plus difficile, c'est celle-ci : *Être né aristocrate et royaliste et devenir démocrate...* S'il est vrai que Murat aurait pu montrer avec quelque orgueil son fouet de postillon à côté de son sceptre de roi et dire : « Je suis parti de là », c'est avec un orgueil plus légitime certes et avec une conscience plus satisfaite qu'on peut montrer ces odes royalistes

d'enfant et d'adolescent à côté des poèmes et des livres démocratiques de l'homme fait. »

Cette belle explication a le tort de reposer sur des faits inexacts et de ne rien expliquer du tout. Victor Hugo n'était plus ni enfant ni adolescent en 1825 lorsqu'il a chanté le sacre de Charles X; il avait vingt-trois ans; c'est l'âge où un sous-lieutenant de Napoléon avait déjà pris Berlin, Vienne, et Moscou, où un Américain de nos jours a déjà fondé et liquidé deux ou trois maisons de commerce. D'autre part, Victor Hugo n'était pas encore un homme fait, ce qui s'appelle définitivement fait, en 1829, lorsqu'il a composé *Hernani* et *Marion Delorme*, deux œuvres d'un royalisme douteux et d'un aristocratisme au moins fort mélangé; il avait vingt-sept ans; c'est un âge où l'on serait excusable de continuer à chercher sa voie; entre vingt-trois ans *(le Sacre)* et vingt-sept ans *(Marion Delorme)*, il n'y a pas des abîmes d'années. La question d'âge est ici invoquée à tort pour une apologie hors de propos. Ce qui explique tout, radicalement et simplement, c'est que Victor Hugo n'est pas plus né aristocrate que royaliste. Il n'est pas né aristocrate, en ce sens qu'il descendrait, comme il l'a dit et comme il l'a cru, d'un certain Georges Hugo, capitaine des gardes du duc de Lorraine, anobli en 1531, père ou grand-père

lui-même d'un évêque de Ptolémaïs ; cette généalogie romantique a été démontrée imaginaire [1] ; le père de Victor, Léopold-Sigisbert, officier de Bonaparte, ne s'en est jamais targué. Léopold-Sigisbert devint à la force du poignet général et comte de Cisuentès ; mais il était de souche et de tempérament populaires ; son fils Victor, « né aristocrate », ne fut pas traité par lui aristocratiquement ; il le fit bel et bien immatriculer en qualité d'enfant de troupe sur les contrôles de Royal-Corse, régiment français au service de Murat, roi de Naples. De l'enfant de troupe, Victor Hugo a mené réellement l'existence, au moins en partie, et à son grand profit. Si c'était ici le lieu de chercher la source où s'alimenta sa belle imagination, on la trouverait dans son odyssée enchanteresse de fils de soldat à travers les routes de France, d'Italie et d'Espagne [2]. Victor Hugo n'est pas né non

1. *Victor Hugo avant 1830*, par Edmond Biré. — J'ai déjà signalé ce livre. L'abondance, la précision et la sûreté des recherches en font un livre capital pour l'étude et l'intelligence de Victor Hugo. L'ouvrage trahit des préoccupations de polémiste catholique et monarchique. Mais il est aisé de mettre à part les préoccupations de l'auteur et de s'en tenir aux faits qu'il a recueillis avec une patience et une sagacité dignes des plus grands éloges. (Paris, Jules Gervais, éditeur. — Nantes, Émile Grimaud, éditeur, 1883.)

2. Lire à ce sujet mais avec précaution les *Mémoires* d'Alexandre Dumas, 5e série, chapitres 126 à 129. (Paris, Calmann Lévy. — Édition à 1 franc le volume.)

plus aristocrate [illegible]
trace, dans ses premiers [illegible]
quelconque de gouvernement [illegible]
moins a-t-il été [illegible]
époque il aurait jamais affecté [illegible]
seigneur, des goûts de [illegible]
des petits: sa vie [illegible]
modeste que sa fortune. [illegible]
moment un étalage de marquises [illegible]
gène Sue ou un étalage de [illegible]
comme celle de Lamartine. [illegible]
et profonde vérité, plus [illegible]
les métaphores tirées de [illegible]
dont il [illegible] l'histoire [illegible]
c'est qu'il n'a pu [illegible]
vante, de [illegible]
tocratie, attendu qu'il [illegible]
de départ de [illegible]
sa jeunesse, pour [illegible]
les années 1818 et 18[illegible]
réfléchi d'une doctrine [illegible]
la première efflorescence de sa [illegible]
historique qui fait partie de son [illegible]
verez les échos du [illegible]
poète jusque dans *la Légende des Siècles* [illegible]
plusieurs années après que sa conversion à la Répu-
blique l'avait fait enfin passer, [illegible]

mule, de l'état de simple tourlourou de la pensée, monarchiste et par conséquent un peu crétin, au grade de maréchal de France des intelligences. Tel le démocrate Victor Hugo s'est épanoui de 1851 à 1875, tel il était en germe dès le temps de la Restauration.

Les odes royalistes et vendéennes, *les Vierges de Verdun*, *Quiberon*, *la Naissance du duc de Bordeaux*, *le Sacre*, les attentions flatteuses dont le poète était l'objet de la part du faubourg Saint-Germain et d'une aristocratie qui gardait encore en 1820 quelques-uns des caractères par où se justifient et s'imposent les aristocraties, la faveur vraiment royale dont Louis XVIII et Charles X soutinrent ses premiers pas, rien de tout celà n'empêchait que la rupture de Victor Hugo avec le gouvernement de la Restauration ne fût inévitable. Elle s'accomplit à l'occasion de *Marion Delorme*. Elle aurait pu s'accomplir à propos de *Hernani*. Il se produisit sur cette dernière pièce un soulèvement du vieux parti classique qui monta jusqu au trône. Ce tapage tout littéraire eut pour effet de troubler l'attention de Charles X et de ses ministres et de la tromper sur les tendances morales, encore vagues, de ce *romancero*. Il souffle à travers tout le rôle de Hernani un esprit de révolte, glorifié par le poète, qui est bien autant populaire que féodal, qui sent son enfant de Paris

autant que son montagnard d'Aragon. Le roi Carlos est le seul monarchiste solide de la pièce ; et même en don Gomez, sous ses formes de langage respectueuses et dévouées pour le seigneur roi, je flaire un réfractaire de la Chambre introuvable. Le premier acte est intitulé *le Roi;* le second, *le Bandit;* c'est *ex æquo*. Est-ce l'enlèvement de Dona Sol ou les journées de Juillet que sonne le cor de Hernani, assaillant avec sa bande le pavé de Saragosse ? Il sonne certainement le régicide. Nous sommes loin des *Châtiments*, et cependant tout le temps de la pièce Hernani se répète déjà à lui-même :

Tu peux tuer cet homme avec tranquillité.

L'esprit révolutionnaire de Victor Hugo n'éclate donc pas seulement après les journées de Juillet ou après les torts que le prince Louis Napoléon a pu se donner à son égard. Victor Hugo avait dans les moelles la Révolution française ; il avait dans le sang toutes les aspirations du peuple et de l'homme de la foule qui monte, tous les ressentiments du peuple et de l'homme de la foule qu'écrase le joug d'en haut, toutes les explosions du peuple qui rompt ses freins et de l'homme de la foule qui crève les obstacles pour faire sa trouée. Les héros de ses drames sont des bandits, des capitaines d'aventure, des bâtards,

des laquais, des vagabonds, des déclassés qui brisent leurs fers ou dont un empereur de légende les vient briser; au fond du cachot, Guanhumara et des captifs de toutes nations; sur la cime, Barberousse qui leur tend la main; les deux termes où le siècle a abouti, chez nous, à deux reprises, la Commune et l'Empire.

Pas plus que le culte du peuple, le culte de Napoléon chez Victor Hugo ne s'est manifesté à un moment déterminé et spécial. Victor Hugo portait cette religion tissue dans la trame de ses fibres. C'est pure chimère de le supposer plus napoléonien après juillet 1830 qu'avant, comme c'est pure chimère de soutenir qu'il a été précipité dans les passions démocratiques par ses rancunes personnelles contre Louis Napoléon. Il n'y a qu'une chose qu'on pourrait dire: il n'était pas napoléonien de la même façon sous la monarchie de Juillet que sous le règne de la branche aînée. Après 1830, il voyait plus exclusivement dans Napoléon le grand faiseur d'épopées; avant 1830, il y voyait plus distinctement l'usurpateur, le despote, le conquérant insatiable. Mais, dès la Restauration, l'hymne à Napoléon et la poésie napoléonienne ne demandaient chez lui qu'à déborder.

L'ode *Bonaparte* est du même temps que l'ode *le Sacre;* elle l'a précédée.

Et quand dans leurs foyers il ramenait ses braves,
Aux fêtes qu'il donnait à ses vainqueurs esclaves
Il invitait les rois vaincus.

De là à dire comme Béranger :

Vous rampiez tous, ô rois qu'on déifie,

la distance n'était pas grande. Je n'entends pas ici par napoléonisme l'opinion politique bonapartiste. Le poète, qui retentit sous le nom de Napoléon, n'est pas nécessairement un homme de parti qui songe à proclamer empereur Napoléon III ou Napoléon V; il peut sans contradiction être pair de France de Louis-Philippe. En dehors de la politique bonapartiste militante, le napoléonisme est un état de l'imagination, un état d'esprit national et un état moral. C'est un phénomène psychologique et historique qui s'est présenté dans les générations de 1820, de 1830, de 1848 et même de 1870 sous deux faces principales. Le napoléonisme a bouleversé et perverti l'âme individuelle. Il a ébloui l'âme nationale. L'ambition française nationale ou individuelle n'est plus, depuis la grandeur, la chute et la mort de Napoléon Ier, de la même nature qu'elle a été sous la dynastie de Bourbon avant 89.

Si Napoléon n'avait pas été dominé par sa folie orientale, par le *Drang nach Osten,* s'il avait gardé le peu de sagesse qu'il fallait pour laisser là l'Orient

et fonder la dynastie des empereurs français, protecteurs de l'Occident, s'il était mort aux Tuileries en transmettant sa couronne à ses fils et petits-fils, l'état d'esprit napoléonien et l'état d'ambition napoléoniste n'auraient pas fait chez les Français le ravage qu'ils ont fait. Ce double état psychique se serait amorti et peu à peu éteint. Au bout de deux générations que la place d'empereur était prise, on aurait senti que la place n'était plus à prendre. On se serait résigné à admettre qu'un Napoléon est nécessairement un homme extraordinaire, qui non seulement a eu besoin, pour pousser sa fortune au point où on l'a vu la pousser, d'un génie au-dessus du commun, mais encore de circonstances extraordinaires comme lui-même. On aurait compris qu'un chef de dynastie, à l'origine, peut bien faire des rois et des princes, mais que ses successeurs ne peuvent pas, tous les jours, pendant un siècle, prendre des tonneliers, des postillons, des clercs de notaire, des avocats, des mousses, des lieutenants d'état-major, pour en faire des rois et des princes feudataires. Le Français ambitieux fût rentré dans le cours habituel des ambitions proportionnées à la condition originelle et aux moyens dont chacun dispose. Napoléon s'est laissé renverser, et tous les yeux de France, fixés sur cette grande place vide, se sont laissé magnétiser.

Le nombre est grand de Français qui ont rêvé,

avec plus ou moins d'obstination, qu'ils seraient à leur tour Napoléon. Jusque dans l'amour, les Français de notre temps ont porté l'ambition napoléoniste. Une race s'est élevée de héros d'amour, pauvres et obscurs, de qui le roman était d'épouser, comme Bonaparte, une archiduchesse d'Autriche ou à tout le moins d'en être aimé. Stendahl dans *le Rouge et le Noir* (1831) a fait l'analyse magistrale de cette disposition psychique en créant le Julien Sorel de race paysanesque qui conçoit froidement et exécute l'entreprise d'abord de se faire aimer par madame de Raynal, la femme le plus en vue de sa petite ville, ensuite d'épouser mademoiselle de La Mole, fille d'un des plus grands seigneurs de France. Julien Sorel, ver de terre conquérant d'une étoile, est de 1831 ; Ruy-Blas, amoureux de la reine, arrive en 1832. Si le napoléonisme s'est infiltré jusque dans l'amour pour en corrompre l'ingénuité et la simplicité, à plus forte raison chaque Français de la classe de ceux qui ont reçu tant soit peu de reflet de l'histoire, a-t-il rêvé d'être dans l'État Napoléon ou de jouer dans le monde par le talent qui lui était propre un rôle égal à celui de Bonaparte. Je ne citerai point des noms qui sont sur toutes les lèvres. Le républicanisme même le plus outré n'est point dans une âme un antidote qui la préserve du virus napoléonien. Il y a eu des napoléoniens de la Commune.

Êtes-vous jamais allé à Sainte-Pélagie dans les dernières années de l'empire? Vous avez pu y entendre, au pavillon des politiques, tel compagnon cordonnier, arrêté la veille dans quelque vulgaire tumulte, vous dire naturellement : « Quand je serai dictateur ! » Voilà le premier aspect sous lequel se présente le napoléonisme, l'aspect de l'ambition individuelle. De ce napoléonisme, Victor Hugo n'a jamais cherché à éviter les atteintes pour lui-même. Rappelez-vous cette préface du temps de sa jeunesse, où il développe l'idée que, notre siècle ayant eu en Bonaparte son Charlemagne, il est nécessaire, il est immanquable que ce siècle ait son poète équivalent à Bonaparte. La chose est claire : Hugo sous-entend que ce poète ce sera lui ; préoccupation funeste qui a gâté chez lui bien des bonnes choses !

Mais le napoléonisme a un second aspect plus noble. De 1797 à 1806, la vie de Bonaparte a été un grand éblouissement national qui, après s'être éteint, a laissé dans les cœurs l'espérance qu'il se renouvellerait. Pour ce motif, la superstition de Napoléon, dangereuse ou non, chimérique ou non, s'est emparée puissamment des foules. Elle remplit le théâtre de Victor Hugo. Elle rayonne dans ses préfaces. C'est cette superstition grandiose qui s'exprime par la bouche de Charles-Quint dans *Hernani*, par celle de Barberousse dans *les Burgraves*. C'est elle qui

fait monter sur le trépied Ruy-Blas et le fait prophétiser devant le Conseil de Castille et le fait répandre sa voix en lamentations et en anathèmes. Relisez les journaux de l'an 1832; collectionnez toutes les objurgations véhémentes qu'adressaient au gouvernement de Louis-Philippe ceux qui avaient conçu les trois journées comme la première revanche de Leipzig et de Waterloo, vous aurez la substance et le ton, non pas de tout le discours de Ruy-Blas, mais de l'invocation de Charlemagne qui le termine :

... O Géant, se peut-il que tu dormes ?
On vend ton sceptre au poids ! Un tas de nains difformes
Se taillent des pourpoints dans ton manteau de roi ;
Et l'aigle impérial qui, jadis sous ta loi,
Couvrait le monde entier de tonnerre et de flamme,
Cuit, pauvre oiseau plumé, dans leur marmite infâme.

Il n'y a pas à s'y méprendre ; le géant, c'est Napoléon ; l'aigle impérial, c'est celui d'Austerlitz et d'Iéna, et la marmite infâme où cuit le pauvre oiseau plumé, c'est le gouvernement du roi Louis-Philippe. On pourrait même retrouver qui était le nain difforme. Je ne dis pas que Victor Hugo eût tout cela dans sa pensée. Victor Hugo concevait trop grand pour faire de petites allusions. Je dis que la péroraison de la harangue de Ruy-Blas a un ton

napoléonien et retombait par contraste sur le système de Louis-Philippe, le plus sage des rois et le moins napoléonien des hommes. Dix ans plus tard, dans la préface des *Burgraves*, l'expression impériale est encore plus vive. « Il fallait que la souveraineté éclatât... Il fallait qu'un empereur apparût... Il fallait faire sortir des profondeurs mystérieuses le *glorieux messie militaire* que l'Allemagne attend encore... » Ces lignes sont de l'an 1843. Cinq ans plus tard, un empereur, un messie impérial devait apparaître de nouveau chez nous. Il devait dire aussi à sa manière : « Il est temps que la souveraineté éclate... »

La haine se plaça entre l'empereur et le poète : et *les Châtiments* ont immortalisé la rupture. Comment cela se fit-il? Je ne le sais. Les bureaucrates, probablement! Les corps constitués! Les réputations établies, les gens établis, les gens de place, les gens de poids, les imbéciles considérables! Il faut avouer que c'est là l'un des malentendus les plus étonnants de notre histoire contemporaine.

Mais même en ce moment, même quand il lançait le vers célèbre auquel il a tenu parole,

> Et s'il n'en reste qu'un je serai celui-là.

même quand il embrassait l'exil et qu'il devenait

dans son île de Jersey un indomptable burgrave de la république, un duc Job civique :

> ... foudroyé, mais resté
> Debout dans sa montagne et dans sa volonté,

Victor Hugo ne rompait pas avec le premier Napoléon. Le titre de l'un de ses anathèmes, *Napoléon le Petit*, indiquait assez qu'il mettait en dehors de sa querelle avec « l'empereur second », comme dit le peuple, son idée de la grandeur napoléonienne dont il gardait le culte.

Ce serait apprécier incomplètement, au point de vue moral et historique, qui est, en ce moment, le nôtre, les drames de Victor Hugo, que de n'en pas signaler le parti pris d'enseignement et de prédication, les visées d'action pratique sur les masses. Je ne recherche pas si ce parti pris est toujours bien favorable à l'art, et ce qui en résulte littérairement. Il a un caractère de haute moralité qui se mêle aux autres tendances générales que je viens d'analyser et les ennoblit et les élève et les épure. Victor Hugo, délibérément, et dès les premiers vers qu'il a écrits, a conçu le rôle du poète comme semblable à celui du magistrat et à celui du prêtre. Victor Hugo a été dès l'origine et il est devenu de plus en plus un tribun du peuple et un prophète. Nul poète plus

malgré son éloignement toujours croissant pour les religions classées et officielles, je ne dis pas pour les religions positives, car le Dieu qu'il honore dans ses vers est un Dieu positif. La croyance en un Dieu plane sur tout son théâtre : Hugo lui doit pour beaucoup la spiritualité relative et la générosité de sentiment de ses héros. Sur ce point capital aussi il y a eu suite dans sa vie. En 1820, il regardait la poésie comme inséparable de la religion, l'esprit religieux comme la plus profonde source de l'inspiration poétique. En 1847, sur la tombe de son ami Frédéric Soulié, il disait magnifiquement :

« ... Que cette foule qui nous entoure et qui veut bien m'écouter... que ce peuple généreux, laborieux et pensif le sache bien... quand les philosophes, quand les écrivains, quand les poètes viennent apporter ici, à ce commun abîme de tous les hommes, un des leurs, ils viennent sans trouble, sans ombre, sans inquiétude, pleins d'une foi inexprimable en cette autre vie sans laquelle celle-ci ne serait digne ni du Dieu qui la donne ni de l'homme qui la reçoit. Les penseurs ne se défient pas de Dieu... »

Il dit en 1885 dans le testament qui contient ses paroles suprêmes, il dit simplement et brièvement :

« Je crois en Dieu », formule détachée de la première ligne du *Credo* des chrétiens. Bien des religions sont enfermées dans la doctrine du Christ; Victor Hugo s'en était façonné une selon ses besoins moraux et selon les pentes de son esprit; à son Dieu, il avait élevé un tabernacle intime dont il était le seul fidèle et le seul prêtre. Sur ce tabernacle, M. l'archevêque de Paris — on me permettra de l'observer avec un profond respect — n'avait aucun sacerdoce légitime à exercer. Mais il est d'autres personnes qui, après l'impérieuse profession de foi testamentaire du grand aède, ont encore moins de droits que le saint pasteur du troupeau catholique fidèle de venir célébrer leurs rites aux funérailles qui se préparent; c'est les sectateurs païens de la déesse Libre Pensée et les pontifes de l'idole Science.

Ce jour appartient encore à Victor Hugo.

Tout à l'heure le canon tonnera, et le cercueil, après sa halte de vingt-quatre heures sous l'Arc de Triomphe de l'Étoile, sera porté au Panthéon, au milieu du concours du peuple, de l'armée et de tous nos Sénats. Le président de la République suivra le corps. Depuis la journée du 15 décembre 1840, où la dépouille mortelle de Napoléon passa sous l'Arc de Triomphe traînée par un char à seize chevaux, avant d'aller reposer sous le dôme des Invalides, on

soldats, dernier espoir de la France, soldats qui n'avez point fait mentir Malakoff à Saint-Privat, passez, passez. Ou bien à l'esprit de quelqu'un, dans la foule, monteront peut-être les vers sur la veille des armes, la nuit de décembre dans les casernes, sur les généraux dorés, portant la triple étoile, sur les maréchaux de France... des vers que je ne cite pas! Passez, grand chancelier; députation de la Légion d'honneur, passez; ou bien l'on se souviendra de la strophe... je ne la cite pas non plus, je ne la cite pas; ce serait toucher une des fibres les plus susceptibles du tempérament français, brutalement déchirée par Hugo! Je ne cite pas — la place me manquerait — la série sans fin des imprécations contre la magistrature.

> Mon nom était justice. — Et quel est ton bourreau?
> — Les juges!...

C'est particulièrement sur les personnages qui ont été les chefs sacrés de la justice que tombent les imprécations de Hugo le proscrit. Baroche, Delangle, Troplong, Dupin, il n'en fait qu'une plaie. Il ne leur veut même pas accorder le supplice trop noble de la place de Grève. Ce serait déshonorer la Grève! Ce serait diffamer l'échafaud!

> Quoi, Grand Dieu! pour Troplong, la mort de Malesherbes!

Et à présent, foule, salue! Ce qui défile là devant

toi, c'est la Cour de cassation dans ses hermines, avec le premier président et son parquet. Après ces exemples, on peut négliger le fretin; la fonction ministérielle : (« Vous savez bien, un tel ? — Oui ! il est aux galères ? — Non ; il est ministre ! »); les directeurs, les chefs de division, les préfets, les autorités de toute sorte, tous ceux qui disent avec une lettre majuscule : « l'Administration » ou mieux encore « mon Administration », tous ceux dont Hugo dit, en établissant la plus osée des synonymies : « les intrigants, les fourbes, les crétins, *les puissances.* » Tout aux gémonies, et lui, au Capitole ! Quel sens de cette journée ! Quel spectacle pour le philosophe ! Mais que pensera, que sentira le peuple en ses profondeurs ?

Après tout, ce sont là les affaires de ceux qui gouvernent. Pour Hugo, son destin est accompli par cette souveraine récompense :

Et peut-être en la terre où brille l'espérance,
Pur flambeau,
Pour prix de mon exil, tu m'accorderas, France,
Un tombeau.

Qu'il repose en paix dans le tombeau qu'on lui décerne, le grand poète, le grand tribun du peuple ! Qu'il repose, glorieux, lui qui a été un homme, lui qui s'est tenu debout quand tout se prosternait, lui

qui a ramassé un jour tout ce qui était abattu et renversé pour s'en faire une foi inébranlable, lui qui a su dire en vers éternels :

Fût-on cent millions d'esclaves, je suis libre;
Et ce qui brise un peuple avorte aux pieds d'un homme.

Hugo ne s'est pas contenté de créer des héros de l'épopée et du drame ; il a fait briller en sa propre personne, lorsqu'il l'a fallu, leur héroïque vertu. Sans doute, au 2 décembre, l'héroïsme lui a été plus facile et plus commode qu'à beaucoup d'autres ; c'est ce que n'ont pas manqué d'observer à son détriment les gens nombreux qui lui reprochent d'avoir toujours su trop bien exercer le faire-valoir de son génie et même celui de ses mésaventures et de ses catastrophes politiques. Je tiens à le remarquer à mon tour, mais à son éloge. L'heure des sacrifices ne l'a pas trouvé dépourvu, et précisément à cause de cela, précisément parce qu'il avait été prévoyant, il a été en mesure de résister avec moins de souci et plus de suite à des pouvoirs tyranniques. Il s'était ménagé assez de bien pour pouvoir écrire *les Châtiments* du fond d'un sûr asile, et pour demeurer fidèle à l'engagement qu'il prenait de rester le dernier au poste de haine et de combat.

Non equidem invideo, miror magis.

Des deux personnages qu'il a mis en scène, en 1824, dans l'ode intitulée *le Poète dans les révolutions*, l'un, l'homme pratique et expérimenté, exhorte le poète à se désintéresser de la lutte contre le mal et pour le mieux ; l'autre, le fou, le poète, veut s'y jeter à corps perdu. Le premier dit au poète :

> Jeune homme, ainsi le sort nous presse,
> Ne joins pas dans ta folle ivresse,
> Les maux du monde à ton malheur...
> . . . .
> Les hommes vont aux précipices,
> Tes chants ne les sauveront pas.

Le poète lui répond avec enthousiasme :

> Le poète, en des temps de crime,
> Fidèle aux justes qu'on opprime
> Célèbre, imite les héros...

Ces deux personnages de son poème, Hugo les a heureusement associés et fondus dans sa vie. Il a été l'enthousiaste et le bon ménager. Il a été, comme Gœthe, un poète et un sage. Il a embrassé fièrement son devoir dans les heures difficiles et cruelles ; il a défendu le droit et son droit ; il s'est acquis le moyen de subsister indépendant de son époque et de ses tristes vicissitudes, et il est mort, comblé de jours, sous un toit à lui, au milieu des

siens, leur léguant un avenir sûr et tranquille, pleurant doucement à ses petits-enfants qui pleuraient.

Aux honneurs nationaux qui ont été rendus le 1er juin à Victor Hugo, la Comédie-Française a tenu à joindre spécialement l'honneur d'une cérémonie artistique. Elle a consacré sa soirée du 15 juin à la mémoire du poète.

Elle a commandé, pour cette soirée, à M. Falguière un buste de Victor Hugo et à M. Paul Delair un à-propos en vers.

Dans la salle, les personnages officiels étaient rares, Quinze jours tout au plus s'étaient écoulés depuis les funérailles solennelles d'Hugo ; on n'a pu s'empêcher de remarquer le fait. Ni président de la République, ni président du Conseil, ni présidents des deux Chambres, ni ministres, pas même le ministre des beaux-arts ! Les autorités établies ont comblé Victor Hugo, le 1er juin, d'autant de canons, d'obusiers, de caissons, de cuirassiers, de généraux à plumes blanches et à plumes noires qu'il en pouvait souhaiter. Elles se sont abstenues de la cérémonie littéraire. La section de l'Institut, dont Victor Hugo était membre, a également brillé par son absence. M. Émile Augier n'est pas plus venu que M. Maxime Du Camp. M. Jules Simon, qui suit

d'ordinaire assez exactement les premières représentations de la Comédie, n'a point honoré l'*Apothéose* de sa présence. Il fait beau, en France, d'être panthéonisé!

L'à-propos de M. Paul Delair contient certainement plus de beaux vers et plus de belles images qu'on est obligé d'en mettre dans une œuvre de ce genre. L'Océan, par exemple, dit au Gardien :

... J'arrive,
Pour te redemander l'homme que j'ai vingt ans
Vu se pencher, songeur, sur mes flots haletants.
Et tirer de mes eaux, par le vent cadencées,
Comme un pêcheur d'Ophir les perles, les pensées.

Dans la voix du poète, dans l'harmonie de ses poèmes, et là seulement, l'Océan se reconnaissait et se comprenait; cette conscience de sa vague, de ses mœurs, de sa colère, de ses grandeurs, lui est maintenant ravie; maintenant le poète n'étant plus là pour redire l'immensité, l'Océan ne se voit plus et ne se sent plus lui-même :

L'immensité me semble une chose incomplète
Et l'Océan n'est rien sans le contemplateur.

Très beau aussi et d'une grande expression, ce vers du Gardien :

Vous tous, êtres,
Emprunts faits au néant, vous passerez ici;

Malheureusement, M. Paul Delair a été obligé d'écrire vite ; et comme le temps, quoi qu'en dise Alceste, fait quelque chose à l'affaire, M. Paul Delair n'a pas eu le loisir de s'interdire la ressource du remplissage, et il n'a pas évité toujours le galimatias.

Tout en feuilletant son *Apothéose*, je prends le *Gil Blas* à ma droite, j'y lis cet apophtegme qui n'est pas d'hier. « Victor Hugo est le seul homme de ce temps qui ait quelque chose à dire. » Le seul! Et qui s'est exprimé ainsi? Théodore de Banville, si spirituel et si savant, si ingénieux et si imaginatif, qui sème, quand il veut, les perles! Je prends le *Figaro* à ma gauche, et j'y lis que M. Jules Simon, parlant de M. Victor Duruy, se serait écrié : *Ah! si Louis XIV avait possédé cet homme-là*... Je ne me dissimule pas, en effet, combien le XVIIe siècle, comparé à nos trente dernières années, est inférieur en talents, en génies et en tempéraments. Je plains de tout mon cœur Louis XIV de n'avoir pas eu M. Duruy pour ministre de l'esprit et, si l'on y tient, je plaindrai également ce monarque dénué de n'avoir pas eu M. Perraud pour archevêque de Cambrai. Mais quand une fois j'aurai fait ces concessions au ton apologétique de mon temps — et je les fais, vous le voyez, sans barguigner — je ne sais plus comment je pourrai taquiner M. Paul Delair et le panégyrique d'Hugo ?

En vérité, depuis que le grand Pan est mort,
La nature n'a pas jeté de cri si fort;
Je n'ai pas entendu sourdre et rouler au monde
De lamentation si vaste et si profonde!

. . . .

Dante et Virgile!.... Ce vieillard les supplante.

. . . .

Il était sur le siècle, immense et solitaire,
Comme le soleil à midi.

FIN

PARIS. — IMPRIMERIE CHAIX. — 24084-11-12. — (Encre Lorilleux).

INDEX ALPHABÉTIQUE

DES PERSONNAGES MENTIONNÉS

A

B

E

F

G

M

N

O

P

R

S

T

U

V

Pages.

ES

004




Stanford University Libraries
3 6105 011 987 216

